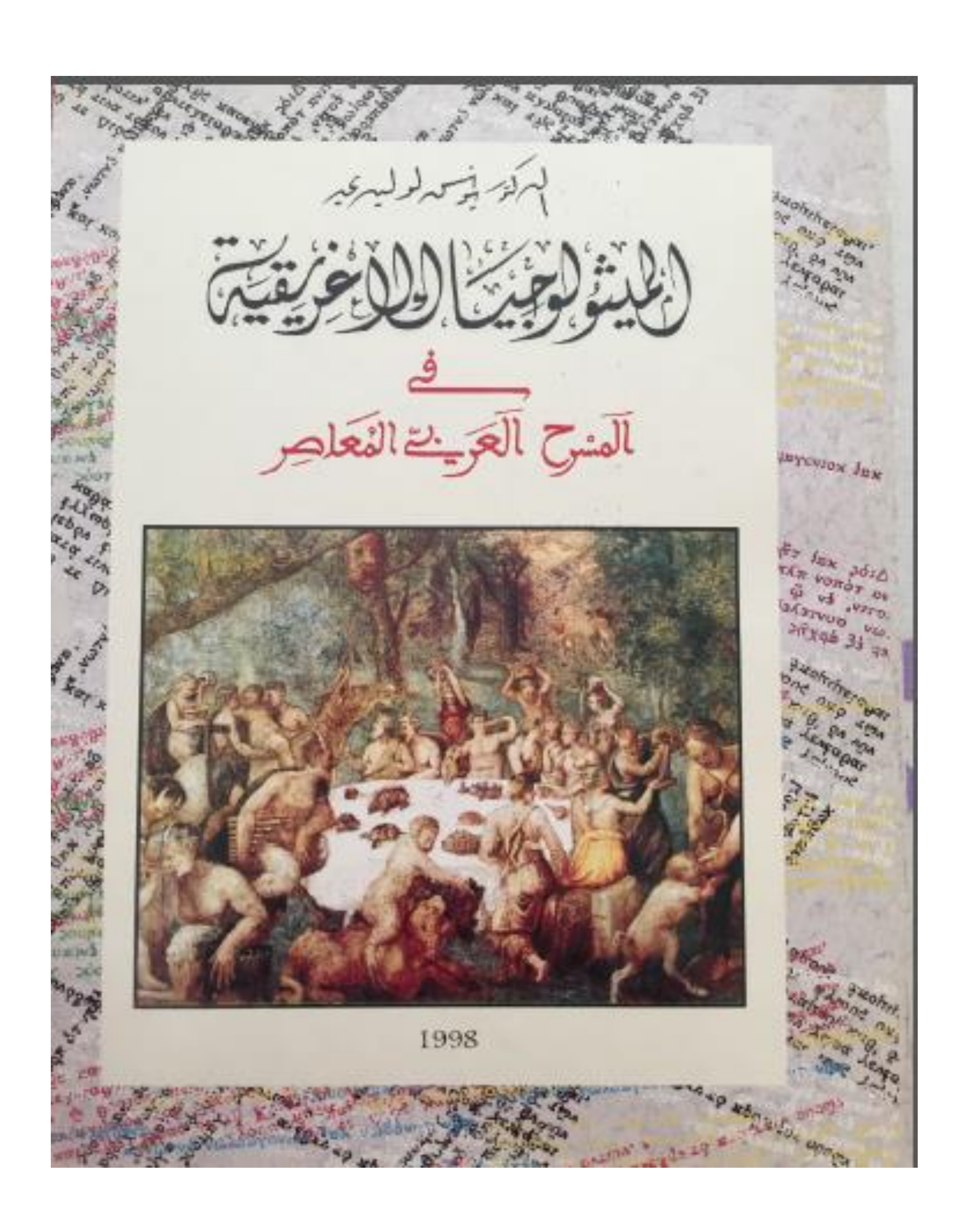

الميثولوجيا الإغريقية
في
المسرح العربي المعاصر
1998

- الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر

- تأليف: الأستاذ الدكتور يونس لوليدي

- الطبعة الأولى 1998

- الإيداع القانوني: 1998/ 1154

- ردمك: 9981-1739-1-6

المقدمة

تمنح الأسطورة للكاتب المسرحي موضوعا عاما يستطيع أن يبلور من خلاله الفكرة التي يريد طرحها، كما أنها تقدم له نماذج إنسانية رائعة. وعلى الرغم من أن محتوى الأسطورة قد يكون معروفا لدى الجميع إلا أن ثراءها يمكن الكاتب المسرحي من الإدلاء بوجهة نظره وموقفه اتجاهها واتجاه ما تطرحه من قضايا إنسانية. وبذلك تبدو الأسطورة صالحة لطرح عدة مواقف رغم مرور الأزمنة وتعاقب الأحداث. وقد يحس الكاتب المسرحي في كثير من الأحيان أن البناء الأسطوري يعبر عن هدفه أكثر من أي بناء آخر، لأن البناء الأسطوري أعمق في كثير من الأحيان من أي بناء آخر.

ولما أحسست بأهمية الأسطورة وقيمتها في الكتابة المسرحية وكيف يمكنها أن تكون مؤهلا حقيقيا للانطلاق في هذه الكتابة، قررت أن أدرس الأسطورة الأكثر تأثيرا في المسرح العربي، والأكثر تجاوبا مع الظروف السياسية والفكرية والاجتماعية للكاتب المسرحي العربي: إنها الأسطورة الإغريقية.

وعندما بدأت أبحث عن النصوص المسرحية التي ستشكل متن هذه الدراسة، أردت أن تكون هذه النصوص متميزة وذات خصوصية. فمسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم هي أول مسرحية عربية تستلهم الأسطورة الإغريقية. ومسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم هي أول مسرحية عربية تستلهم أسطورة أوديب إحدى أشهر الأساطير اليونانية. ومسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة هي إعادة كتابة لأسطورة إليكترا وفق منظور سياسي معاصر. ومسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان، هي محاولة قراءة جديدة لثلاث أساطير قديمة هي: أسطورة أوديب، وأسطورة أنتيجون، وأسطورة إليكترا. وتتميز مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي بأنها تستغل جو أسطورة

أوديب لمناقشة قضية التكنولوجيا في المجتمعات العربية. أما مسرحية "الحداد يليق بأنتيجون" لرياض عصمت فتستغل أسطورة أنتيجون لرصد ما يمزق الوطن العربي من حروب أهلية وسياسة قمعية. وتعكس مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان ظاهرة الثراء الفاحش الذي عرفته المجتمعات الخليجية نتيجة ما تزخر به أراضيها من نفط، وما صاحب ذلك من تحولات اجتماعية وأخلاقية وسياسية. في حين تحاول مسرحية "بروميثيوس 91 أو بغداديات" لمحمد الكغاط أن تتلمس أحدث وأعمق جرح في جسد الوطن العربي، إنه جرح حرب الخليج. إذن فهي مسرحيات لها أهميتها، ومتميزة إما من حيث الشكل أو من حيث المضمون.

وقد رسمت لنفسي مجموعة من الأهداف من خلال هذه الدراسة. هذه الأهداف هي:

1- تقريب الميثولوجيا الإغريقية إلى القارئ العربي عن طريق دراسة طبيعتها ومكوناتها الأساسية من آلهة وكون وأبطال، خصوصا وأن المكتبة العربية تفتقر إلى دراسات عن الميثولوجيا الإغريقية.

2- محاولة ملامسة العلاقة التاريخية القائمة بين الأسطورة الإغريقية والمسرح بصفة عامة، سواء الإغريقي منه أو الغربي أو العربي.

3- معرفة الأسباب الذاتية والموضوعية التي تدفع الكتاب المسرحيين العرب إلى استلهام الميثولوجيا الإغريقية أكثر من غيرها، إذ نلاحظ أنه إذا استثنينا الكتاب المسرحيين المصريين فقليلون هم الذين يجرؤون على الاقتراب من الميثولوجيا الفرعونية، وإذا استثنينا المسرحيين الشوام والعراقيين فقليلون هم أيضا الذين يجرؤون على الاقتراب من الميثولوجيا البابلية والآشورية، في حين يتجاوب أغلب الكتاب المسرحيين العرب، المشارقة منهم والمغاربة، مع الميثولوجيا الإغريقية ويتعاملون معها بمرونة لافتة للنظر.

4- اقتراح تحليل يناسب خصوصيات المسرحية ذات البناء الأسطوري، وذلك عن طريق دراسة علاقتها بالواقع، ودراسة مقومات الفرجة فيها من خلال إرشاداتها المسرحية.

قد تبدو هذه الأهداف طموحة أكثر من اللازم، إلا أنني أومن أن دراسة المسرح لابد لها أن نتوسل بكل المناهج والعلوم الإنسانية التي من شأنها أن تساعدنا على فهمه وتذوقه ودراسته، وأن نبحث عن ذلك الخيط الرفيع الذي يشد المسرح إلى الحياة، وإلى الفكر، وإلى التاريخ.

وقد لجأت في هذه الدراسة إلى المنهج المقارن لأقارن بين الاتجاهات والمدارس، أو لأقارن بين استلهام كل من المسرح الإغريقي والغربي والعربي للميثولوجيا الإغريقية، كما لجأت أحيانا أخرى إلى المنهج التاريخي لأرصد تطور الميثولوجيا الإغريقية عبر مختلف العصور التي مرت بها، ولأحاول رصد العلاقة التاريخية القائمة بينها وبين المسرح بصفة عامة.

وحين بدأت بتحليل المسرحيات، خصوصا في الجزء المتعلق بمقومات الفرجة، فقد لجأت إلى سيميولوجيا المسرح، وإلى دراستها للعلامات المسرحية ومختلف الرموز والدلالات التي تحملها.

وكما آمنت بضرورة التوسل بمختلف العلوم الإنسانية لدراسة علاقة الأسطورة بالمسرح، وعلاقة المسرح بالحياة البشرية، فإنني آمنت كذلك بضرورة إزالة الحدود بين مختلف المناهج من أجل فهم المسرح، وتذوقه وتحليله، ولإثبات أنه ليس أدبا فقط، وإنما هو فن أيضا.

الفصل الأول:

علاقة الأسطورة الإغريقية بالمسرح

إن العالم الحديث مدين للشعب الإغريقي بدين كبير

François CHAMOUX

عندما نتحدث عن "الميثولوجيا الإغريقية" فإننا نقصد ذلك الحشد الهائل من الحكايات المتعلقة بالآلهة وبالأبطال الذين كان الشعب الإغريقي يقيم لهم الطقوس والشعائر. وبذلك تكون للميثولوجيا الإغريقية علاقة بالدين، حيث إن هذه الأساطير إما تبرر الشعائر والطقوس، وإما تفصح عن دلالتها وتطورها. غير أن هذا لا يعني أن الميثولوجيا الإغريقية تنتمي إلى عالم الدين وحده، وإنما تنتمي إلى عالم الإنسان الإغريقي برمته. فلم يكن في اليونان تمييز بين الأدب والدين، ولا بين المحكي المتخيل والحقيقة، ولا بين ما هو أسطوري خارق وما هو إلهي حقيقة. وإنما كانت كل هذه العوالم تتداخل بعيدا عن كل قطيعة وتنافر، لتنقل إلينا، في غالب الأحيان، نظام وتوازن مجتمع الآلهة، وطريقة سيره، وما يعرفه من منافسات وصراعات، وصداقات وزواج، وميلاد وعلاقات أسرية، وتسابق إلى السلطة، وانتصارات وهزائم.

ومن خلال هذه الأساطير كان الإغريق يسعون إلى رصد الملامح المميزة لعالمهم الديني، وإلى عكس مفهومهم للمقدس، وإلى تجسيد العالم الآخر، وإلى رسم الحدود "الجغرافية" لعالم ما فوق – الطبيعة ([1])

لقد ساد الاعتقاد، لمدة طويلة، بأن الميثولوجيا الإغريقية كانت تعكس أحاسيس وأفكار الإنسانية في الأزمنة السحيقة. وحسب هذه النظرية فإنه من الممكن أن نتتبع الخطوات التي ترجع من الإنسان المتحضر -البعيد جدا عن الطبيعة -إلى الإنسان البدائي الذي كان يعيش في علاقة وطيدة معها. ولعل أهمية هذه الميثولوجيا تكمن في كونها تعكس لنا العصور التي كان فيها

---

[1]) Jean –Pierre Vernant : La Grèce : le Problème mythologique - in : Dictionnaire de mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique- A .J. sous la direction de Yves Bonnefoy-Flammarion- Paris, pp : 473-474.

الإنسان يربط علاقات ضيقة مع الأرض، والأشجار، والبحار، والأزهار، والجبال... علاقات لا يمكن للإنسان الحديث أن يعرف لها معادلا.

وفي الوقت الذي كانت تتشكل فيه حكايات الميثولوجيا الإغريقية، لم يكن هناك فرق كبير بين الواقع والخيال. فالخيال كان جد متيقظ، ولم يكن العقل يتحكم فيه. لذلك فالأساطير الإغريقية تنقل لنا عالما زاخرا بحياة غريبة وجميلة. وتؤكد (إديت هاملتون) Edith Hamilton([1]) أن هذا العالم الغريب الجميل الذي نجده في الميثولوجيا الإغريقية لا نجده في ميثولوجيات باقي الشعوب والحضارات. فدراسة تقاليد الشعوب غير المتحضرة - في كل زمان ومكان- توضح لنا أن الإنسان البدائي- سواء على أيامنا في غينيا الجديدة، أو منذ مائتي ألف عام- لم يجبل قط على ملء عالمه بالخيالات الغريبة والجميلة. لذلك نجد هذا الفرق الشاسع بين أساطير اليونان، وأساطير الشعوب والمجتمعات غير المتحضرة. ورغم أن الإغريق يضربون هم أيضا بجذورهم في أعماق التاريخ، إلا أن أساطيرهم تبين لنا كم كانوا قد ترفعوا عن الوحشية والقسوة القديمتين، كما تبين لنا أنهم قد تجاوزوا بشكل واضح الحياة البدائية.

لقد كان الإغريق يتميزون بطبيعة مركبة، ويملكون خصائص متناقضة. فهم وإن كانوا فنانين وشعراء، يتذوقون الجمال بكل أشكاله، ويتمتعون بخيال خلاق، إلا أن هذا لم يمنعهم من الالتصاق بالواقع كباقي الشعوب التي تقوم حضارتها على الفلاحة والتجارة. ولا شك أن هذه الازدواجية في طبيعة تكوينهم تفسر غنى وتنوع أساطيرهم، وتفسر هذه الصورة المرسومة في أذهانهم للآلهة، حيث تبدو هذه الآلهة، في أساطيرهم، مرتبطة بالإنسان، تحركها أحاسيس إنسانية، لها آباؤها وأبناؤها، وتاريخ ومكان ميلادها. ([2])

ويبدو أن من العوامل التي أثرت في شكل وصياغة الميثولوجيا اليونانية أن اليونان كانوا يعتقدون أنهم يسكنون مركز العالم، وكانوا يسمون معبد

---

[1] - Edith Hamilton : La mythologie (ses dieux, ses héros, ses légendes), traduit de l'anglais par Abeth de Beughem-Marabout Université-Verviers- 1978, pp : 5-6.

[2] J.Ramin : Mythologie et géographie (Collection d'études mythologique - hors-série) les Belles lettres-Paris- 1979, p : 7.

"دلف" "سرة الأرض". وحسب مفهومهم فقد كانت الأرض مسطحة، محاطة بالماء، كما أن السماء كانت مرفوعة على أعمدة –وهي معتقدات لم تكن خاصة بهم وحدهم- وكانوا يعتقدون أن الإله الشمس يقطع السماء من الشرق إلى الغرب على عربة، ويعود إلى نقطة انطلاقه في مركب، أما العالم السفلي فقد كانت تقطنه بعض الآلهة، ولم يكن فقط عالم الموتى ([1]).

ومن العوامل التي أثرت أيضا في شكل وصياغة الميثولوجيا اليونانية، أن بلاد اليونان هي مكان البدايات على كل المستويات: الحياة الاجتماعية، والمؤسسات السياسية، وأشكال التفكير... إضافة إلى ذلك التلاحم بين أشكال النظام الاجتماعي والسياسي وبين الدين، مما يجعل التأثر والتأثير متبادلا بينهما، وينعكس كل ذلك بالتالي على شكل ومضمون الأسطورة. ([2])

ولعل هذا التلاحم بين ما هو اجتماعي وسياسي وبين ما هو ديني، هو ما يفسر أن مفهوم الإله، في الحضارة اليونانية، لا يحيل على شخصية واحدة ومتفردة، وإنما هو قوة تترجم شكلا من أشكال الفعل، إنه نوع من السلطة. لكن كل إله من هذه الآلهة الموجودة في الديانة اليونانية، أو كل قوة من هذه القوى لا تتحد في نفسها، كموضوع منعزل، ولكن تتحدد من خلال وضعيتها داخل مجموع القوى، ومن خلال نظام العلاقات التي توحد أو تعارض بينها وبين باقي القوى المشكلة للعالم الإلهي. ([3])

وتجدر الإشارة إلى أن الآلهة لم تتخذ أشكالا إنسانية إلا في أحضان الحضارة اليونانية. فالآلهة في باقي الحضارات لم تتخذ قط مظهر الواقع، وكانت تختلف عن كل شيء حي. فآلهة الفراعنة والبابليين والآشوريين وغيرهم اتخذت أشكالا غير إنسانية مثل: أفعى، أو كلب، أو عجل، أو امرأة برأس قط، أو رجل برأس طير، أو أسد برأس ثور... وأغلب هذه الآلهة

---

[1] J.Ramin : Mythologie et géographie- p : 13.

[2] Jean-Pierre Vernant : Religions, histoires, raisons –Petite collection- Maspero- Paris 1979, p : 19.

[3] Ibid., p : 10.

بأجنحة، إنها أشكال جسد من خلالها الفنانون، وبواسطة المادة، ما لم يوجد قط إلا في أذانهم.

ولو عقدنا مقارنة بين هذه الأصنام وبين أي تمثال إغريقي، عادي وطبيعي، لوجدنا أن شيئا جديدا قد ظهر في العالم. فقد أصبحت النظرة إلى الكون عقلانية، كما أنه أصبح من الممكن فهم ما هو غير مرئي من خلال المرئي ([1]). فبإعطاء تماثيل الآلهة صورا بشرية، انتقل الفكر الإغريقي من مرحلة الرمز إلى مرحلة الصورة. هذه الصورة لم تكن في الحقيقة صورة للآلهة بقدر ما كانت إظهارا للقيم الإلهية من خلال الجسد الإنساني. فالفنان عندما يجسد الجمال، والشباب، والعافية، والحياة، والقوة، والسمو في تمثال ما، فإنه يريد أن يؤكد أن مصدر ومنبع كل هذه الصفات هو الآلهة. ([2])

وحتى أوضح قيمة ومكانة الميثولوجيا الإغريقية في التراث الإنساني عامة والمسرح خاصة، فإنني سأعمد في هذا الفصل إلى الحديث عن طبيعة الأسطورة الإغريقية، ثم عن علاقتها بالمسرح الإغريقي أولا، وبالمسرح الغربي ثانيا، وبالمسرح العربي ثالثا.

I- طبيعة الأسطورة الإغريقية :

ترى Edith Hamilton أن أغلب الذين يتحدثون عن الأسطورة الإغريقية أو يدرسونها، يعتمدون في ذلك بالخصوص على الشاعر اللاتيني أوفيد (Ovide) (43 ق.م. -18 بعد الميلاد) الذي حكى كل الأساطير بأكبر قدر ممكن من الدقة، بل إن أغلب الأساطير الإغريقية التي أصبحت مشهورة ومتداولة في الأدب والفن، إنما أخذت عن هذا الشاعر، رغم أنه لم يكن يرى في هذه الأساطير إلا هراء وأكاذيب، حيث يقول: "أنقل عن الشعراء القدامى

[1] Edith Hamilton : La mythologie – p : 7.
[2] Jean-Pierre Vernant : Religions, histoires, raisons, p : 33.

أكاذيب فظيعة، لم ترها قط عيون البشر لا قديما ولا حديثا".([1]) إذن فما كان دينيا ومقدسا بالنسبة إلى الشعراء الإغريق، أصبح مجرد حكايات ممتعة لا أساس لها من الصحة عند (أوفيد).

وعلى رأس قائمة الذين كتبوا الأساطير اليونانية وسجلوها، نجد (هوميروس) Homère (حوالي 850 ق.م.) من خلال ملحمتي الإلياذة والأوديسا، اللتين تشكلان أقدم النصوص الإغريقية المكتوبة في هذا المجال.

ثم بعد ذلك نجد (هيزيود) Hésiode (أواسط القرن 8ق.م.)، الشاعر الفلاح الفقير، الذي عاش حياة مليئة بالتعب وبالقسوة، فحاول من خلال قصيدته (الأعمال والأيام) أن يعلم البشر كيف يعيشون سعداء في عالم قاس وعنيف. وتنسب إلى هذا الشاعر أيضا قصيدة أخرى هي (أنساب الآلهة) La théogonie ([2]) التي تحدث فيها بإسهاب عن الآلهة. وقد تساءل من خلالها عن أصل كل الأشياء: كالعالم، والسماء، والآلهة، والبشر... وحاول إيجاد تفسير وتبرير لهذا الأصل، على عكس هوميروس الذي لم يكن يطرح قط أسئلة من هذا النوع.

كما أننا نجد شاعرا آخر تضاهي أهمية أعماله أهمية أعمال هيزيود، وهو الشاعر الغنائي الأرستقراطي (بندار) Pindare (518 – 438 ق.م،) الذي كان يكتب أشعارا على شرف الفائزين في الألعاب المقامة بمناسبة الأعياد الوطنية الإغريقية، وغالبا ما كانت تستلهم أشعاره أساطير من التراث الإغريقي.

وإذا كان تسجيل الأساطير اليونانية واستلهامها لم يقتصر على الشعراء الإغريق وحدهم –فقد ساهم في ذلك عدد من الشعراء الذين ينتمون إلى حقب زمنية مختلفة، وإلى حضارات متنوعة كالشعراء المصريين والرومانيين-فإن Edith Hamilton تؤكد أنه لمعرفة الميثولوجيا الإغريقية معرفة حقيقية، فإن

---

[1] Cité par Edit Hamilton, in : La mythologie, p : 13.

[2] Léon Robin : La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique – Editions Albin Michel-collection : « L'évolution de l'humanité » - Paris – 1973, p : 45.

أفضل من يعيننا على ذلك هم الكتاب الإغريقيون أنفسهم، لأنهم كانوا على علاقة مباشرة بمعتقدات العصر. ([1])

إن المتتبع للميثولوجيا الإغريقية يلاحظ أنها تقوم أساسا على ثلاثة محاور كبرى هي: الآلهة، والأبطال، والكون، ويضم كل محور مجموعة من العناصر المتداخلة أحيانا والمتمايزة أحيانا أخرى.

أ-الآلهة:

نجد في الميثولوجيا اليونانية تعارضا بين زمنين هما: زمن الآلهة الأسطوري، وزمن البشر المعيش. وإذا كان زمن البشر هو زمن الاضطراب، والفوضى، فإن هذا الاضطراب وهذه الفوضى يجدان سببيها وتفسيرهما في نظام زمن الآلهة. هذه الآلهة التي تفعل ما تريد بزمن البشر. وربما كان هذا التعارض بين هذين الزمنين هو الذي دفع الفيلسوف الإغريقي Xénophane (حوالي نهاية القرن 6 ق.م) إلى القول:"إن الآلهة لم تكشف للبشر عن كل الأشياء منذ البداية، ولكن البشر وجد الأحسن عن طريق البحث مع مرور الزمن"([2])

فلم يعد ينظر إلى التقنيات التي يمارسها الإنسان على أنها هبة من الآلهة، أو نتيجة " سرقة بروميثيوس للنار" وإنما هي نتيجة ما قامت به الإنسانية خلال العصور من بحث متطور.

وعندما نتحدث عن آلهة الإغريق، فإننا نميز بين عدة أنواع من قوى ما فوق- الطبيعة بفعاليتها الخاصة وبطريقة عملها وبحدودها، حيث تقوم العلاقة بين هذه القوى على التراتبية، والتوازن، والتعارض، وكذا التكامل. ولكل منها تاريخ ميلادها، ومغامراتها وكذا أنواع القرابين التي تفضلها. وتترجم هذه

---

[1] - Edith Hamilton : La mythologie, pp : 15-16.

[2] Cité par : Pierre Vidal –Naquet, in : la Grèce ancienne – Tome 2 : L'espace et le temps – Points – Edition du seuil – Paris 1991, p : 147

القوى الإلهية مجموعة من المظاهر الكونية والاجتماعية والإنسانية المتداخلة.([1])

ولعل ما يميز آلهة الإغريق عن آلهة الحضارات الأخرى، هو أنه عوض أن تترفع آلهة الإغريق عن العالم وعن الإنسانية، نجدها تشارك الطبيعة الإنسانية ضعفها، ورغباتها، وغرابتها. حتى أن الإغريقي لم يكن يحس أنه غريب عن عالم "الأولمب"، فقد كان يعلم بالضبط ما يفعله سكان "الأولمب" وما يأكلونه، وما يشربونه، وكيف يقضون أيامهم. وهذا لا يعني أن الإغريقي لم يكن يخشى آلهته، فلقد كانت قوية وخطيرة أثناء غضبها، إلا أنه بشيء من الحيطة والحذر كان يستطيع أن يعيش معها في سلم ووئام. وقد كانت الآلهة تظهر، على الأرض، في صور فتيات مراهقات يسكن الغابات، والأنهار، والبحار، ويعشن في تناسق وتكامل مع جمال الطبيعة وصفاء الحياة.([2])

إن الآلهة الإغريقية في علاقتها مع بعضها البعض وفي علاقتها مع الإنسان، تعكس ذلك الصراع الأبدي بين الخير والشر، بين الحياة والموت، بين الظلمات والنور، بين السعادة والشقاء، وأخيرا بين مختلف الأجيال. ولعل هذا الصراع يبرز بشكل واضح في "إلياذة" هوميروس وبالضبط أثناء حصار "طروادة"، حيث تختلط الآلهة بالأبطال وبالبشر العادين ليجسدوا جميعا هذه الدراما الملحمية، وليصبحوا جميعهم على قدم المساواة، تحركهم نفس النزوات والرغبات، ويأكلون وينامون بطريقة متشابهة، ويعانون من مرارة الهزيمة، ويفرحون بلذة الانتصار، وحتى إذا ما وجد فرق ما بينهم، فإنه يكون على مستوى الدرجة لا على مستوى النوع. ([3])

---

[1] Jean-Pierre Vernant : Mythe et pensée chez les Grecs – Tome II – Petite collection Maspero – (Etudes de psychologie historique) – paris – 1982, p : 86.

[2] Edith Hamilton : La mythologie, p : 8.

[3] E .O. James : Mythes et rites dans le Proche-Orient ancien ; traduit de l'anglais par René Jouan- Payot, Bibliothèque historique -1965, p : 263.

وتجدر الإشارة إلى أن عددا من الباحثين والدارسين- وعلى رأسهم المؤرخ اليوناني هيرودوت (420-484ق.م.) - يؤكدون أن هوميروس وهيزيود هما اللذان" خلقا للإغريق أجيال الآلهة وأعطياها أسماء، وعينا اختصاصاتها ووظائفها، وعرفا بأشكالها."([1])

وإذا كان أهم ما ميز أعمال هيزيود في هذا المجال رأيه القائم على أساس أن "الآلهة والبشر لهم الأصل نفسه"([2])، فإن أهم ما ميز أعمال هوميروس في هذا المجال، هو أنه نسب إلى الآلهة كل ما هو بذيء وخسيس عند البشر، من سرقة ومراهقة، وخيانة وغدر...إلا أن هذا لم يمنعه من جعل بعض الآلهة حارسة على القيم الأخلاقية السائدة في عصره. ([3])

هذا لا يعني أن رأي هوميروس في الآلهة كان هو الرأي الوحيد السائد في الفكر والثقافة الإغريقيين، بل كانت هناك آراء، أخرى- وإن كانت متأخرة زمنيا- تعكس نظرة مخالفة للآلهة. ولعل من أهم هذه الآراء، رأي أفلاطون الذي يرى أن "الآلهة لا تتسبب في كل شيء وإنما تتسبب في الخير فقط."([4])

ومن أهم القضايا التي يمكن أن نثيرها، ونحن بصدد حديثنا عن آلهة الإغريق، هو ما يعرف بقضية" العدالة الإلهية" أو "القدر الإنساني"، وهي من القضايا التي تشغلت الفكر الإغريقي منذ عهد هوميروس. ومن مخلفات هذه القضية، تلك النظرة التشاؤمية التي طبعت الديانة الإغريقية. فالوجود الإنساني تطبعه المرارة، وتسيطر عليه الهموم، وهذا ما جعل هوميروس يشبه الإنسان بالأوراق "التي تذروها الريح أرضا"، والتشبيه نفسه استعاره الشاعر الموسيقي الإغريقي Mimnerie de Colophone (حوالي القرن 7ق.م.) في سرده الطويل لمختلف الآلام: من فقر ومرض، وحزن، وشيخوخة...إذ

---

[1] E .O. James : Mythes et rites dans le Proche-Orient ancien- p : 267

[2] Hésiode, Cité par Mircea Eliade, in : Histoire des croyances et des idées religieuses- Tome 1-De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis- Payot- paris- 1984, p : 266.

[3] E .O.James : Mythes et rites dans le Proche-Orient ancien, p : 268

[4] Platon, cité par Vladimir Grigorieff, in : Mythologies du monde entier, pp : 81-82.

يقول: "ليس هناك إنسان لم يرسل عليه زيوس ألف ألم." وبالنسبة إلى معاصره الشاعر (سيمونيد)Sémonide، فإننا نحن البشر نعيش كقطيع "لا نعلم أي طريق سيسلك الإله ليوصل كل واحدمنا إلى قدره."([1])

ولعل هذا ما دفع بعض الشعراء، مثل بندار وسوفوكليس، إلى القول بأنه من الأفضل للإنسان ألا يولد أصلا، وإذا ما حدث وجاء إلى هذا العالم، فمن الأفضل أن يموت على وجه السرعة. غير أن هذا لا يعني أنه يمكن اعتبار الموت حلا نهائيا، ما دام الموت لا يعني فناء وزوالا نهائيين، وإنما هو - بالنسبة إلى معاصري هوميروس- مرحلة تلي الحياة، يشوبها الذل والهوان في ظلمات العالم السفلي المسكون بأشباح شاحبة، محرومة من القوة والذاكرة. هذا بالإضافة إلى أن فعل الخير أثناء الحياة لا يقابله الجزاء بعد الموت، كما أن فعل الشر أثناء الحياة لا يقابله العقاب بعد الموت.

وبما أن الإغريقي لم يكن يعتقد أن الإله هو الذي خلقه فإنه، نتيجة لذلك، لم يكن يأمل أن تخلق دعواته نوعا من "الحميمية" بينه وبين الإله ([2])، بالإضافة إلى ذلك فقد كان يعتقد أن حياته مسطرة من قبل القدر وخاضعة له. فموته قُدر يوم ولادته، والمسافة الفاصلة بين ميلاده وموته هي ما كان يرمز إليه بالخيط الرفيع الذي تنسجه الآلهة. ومع كل هذا فإن الإغريقي كان يعتقد أنه مادام لم يتجاوز الحدود المرسومة له من طرف الآلهة، فإنه لن يتعرض لغضبها.

وترى Edith Hamilton أنه على الرغم من أن الجزء الأكبر من الميثولوجيا الإغريقية يتكون من حكايات تتعلق بالآلهة، فإنه مع ذلك لا ينبغي

---

[1] Cité par Mircea Eliade, in : histoire des croyances et des idées religieuses- Tome 1- p : 272.

[2] لعل هذا ما جعل الخطيب اليوناني إيزوقراط (436 338) ق.م يقول "من الآلهة من يتسبب في الخير، وهم الذين نطلق عليهم آلهة الأولمب، ومنهم من تخصص في الشقاء والانتقام. وتقيم المدن وكذا الخواص المعابد والمذابح للنوع الأول من الآلهة، أما النوع الثاني فلا نخص لهلا تكريما، ولا صلاة، ولا قربانا وإنما نبعدهم عنا بواسطة الطقوس.»: انظر: Louis Gernet et André Boulanger: Le génie grec dans la religion -Editions Albin Michel-Paris-1970-p :240.

أن نرى فيها نوعا من "التوراة" الإغريقية، أو عرضا للديانة الإغريقية. فإذا ما عدنا إلى أحدث الدراسات، فإننا نجدها تقوم على أساس أن الأساطير لا علاقة لها بالشعور الديني، وإنما هي تفسير للظواهر الطبيعية، حيث تفسر مثلا ميلاد جزء من هذا الكون الفسيح: شجرة، أو زهرة، أو الشمس، أو الكواكب، أو العواصف، أو البراكين، أو الزلازل...باختصار، إنها تفسير لكل ما يوجد، ولكل ما يحدث. فإذا ومض برق أو قصف رعد، فمعنى ذلك أن زيوس، كبير الآلهة، يضرب بشهبه النيرانية. وإذ ما بدأ بركان يقذف نيرانه وحممه فمعنى ذلك أن وحشا فضيعا سُجن في أعماق الجبل ويحاول أن يفك قيوده...وبذلك فإن هذه الأساطير-على الرغم من وجود الآلهة فيها- تشكل علم العصور الأولى، إنها نتاج محاولات الإنسان الأولى لتفسير ما كان يراه حوله. ([1])

وإذا كانت بعض الأساطير تفسر ظواهر الكون، فإن هذا لا يعني أنها تخلو تماما من الجانب الديني، فهذا الجانب موجود دائما في الأساطير الإغريقية، ولو بنسب متفاوتة. فقد كان واضحا أن الإغريق، منذ عهد هوميروس وإلى عهد كبار شعراء التراجيديا، كانوا يعلمون ما ينقصهم، ويعبرون عما يريدون أن يجدوه عند الآلهة. فزيوس، مثلا، قبل أن يصير كبير الآلهة، كان في مرحلة من المراحل إله المطر، وكان أعظم مكانة من إله الشمس، لأن بلاد اليونان، ذات الطبيعة الصخرية، كانت في حاجة إلى المطر أكثر من حاجتها إلى الشمس، لذلك صار إلاه المطر، الذي يحيي الأرض، هو كبير الآلهة فيما بعد.

حينا انتصر زيوس على طيفون (Typhon) قام، عن طريق القرعة، بتقسيم أجزاء الكون الثلاثة بينه وبين باقي الآلهة. وهكذا فقد صار البحر تحت إمرة Poseidon (بوزيدون)، والعالم السفلي تحت حكم Hadès (هاديس)، والسماء تحت حكم زيوس، أما الأرض وجبل الأولمب فقد كانا تحت إمرتهم

[1] Edith Hamilton : la mythologie – p : 11

هم الثلاثة. ورغم أن زيوس لم يكن هو خالق الكون ولا الحياة ولا الإنسان، فإنه مع ذلك كان، وبدون منازع، كبير الآلهة وسيد الكون. ([1])

وتلاحظ Edith Hamilton أن زيوس، عند هومير، لم يعد ظاهرة من ظواهر الطبيعة، وإنما صار شخصية حية تعيش في عالم ظهرت فيه الحضارة واكتسب مفهوم الخير والشر. مفهوم تطور عند هذا الإله أكثر من غيره، فصار يعاقب على الكذب، وعدم الوفاء، وعدم احترام الموتى. وهذا ما جعل هزيود، الفلاح الفقير الذي كان يعتقد أنه لابد للمحرومين والبؤساء من إله عادل، يقول: "إن السمك والوحوش والجوارح في الهواء يأكل بعضها البعض الآخر، لكن الإنسان أعطاه زيوس العدل. إن العدل مكانه بجانب عرش زيوس". ([2])

ب-الأبطال:

إذا كانت الميثولوجيا الإغريقية قد عرفت مجموعة من أجيال الآلهة، فإنها قد عرفت أيضا خمسة أجناس بشرية هي: الجنس الذهبي، والجنس الفضي، والجنس النحاسي، وجنس الأبطال، وأخيرا جنس الحديد. وكما نلاحظ، فوحده جنس الأبطال لا يقابله أي معادل معدني.

وقبل أن نقف عند جنس الأبطال، لا بد أن نشير إلى أهم خصائص باقي الأجناس. فالإنسانية أثناء عهدها الذهبي، كانت تعيش تحت حكم الإله كرونوس (Cronos) -أي قبل الإله زيوس- حيث كان المجتمع الإنساني مجتمعا ذكوريا، يعيش إلى جانب المجتمع الإلهي. فكان البشر "يعيشون كالآلهة، قلبهم خال من كل الهموم وفي مأمن من الأحزان والشقاء". ([3]) ولم يكونوا يشتغلون، فالأرض كانت تمنحهم كل ما هم في حاجة إليه. وكانوا

[1] Mircea Eliade : Histoire des croyances et des idées religieuses- Tome 1, p : 265

[2] Hésiode, cité par Edith Hamilton, in : La mythologie : p : 12

[3] Hésiode, cité par Mircea Eliade, in Histoire des croyances et des idées religieuses : Tome 1, p : 266

يقضون حياتهم في رقص وحفلات وأفراح من كل الأنواع. ولم يكونوا يعرفون لا أمراضا ولا شيخوخة. وعندما كانوا يموتون، فكأنما كان يغشاهم النعاس. وبشر العهد الذهبي، لم يعرفوا الحروب، على خلاف الجنس النحاسي وكذا جنس الابطال، الذين ارتبطت حياتهم بالحروب. ولم يكن البشر في العهد الذهبي يعرفون الفلاحة، على عكس الجنس الحديدي الذي كان مضطرا إلى العمل والفلاحة من أجل أن يعيش، ([1]) لكن هذا العهد الذهبي ما لبث أن عرف النهاية مع سقوط الإله كرونوس. وهكذا تم دفن الجنس الذهبي تحت التراب، وخلقت الآلهة جنسا أقل نبلا: الجنس الفضي. وبسبب كثرة ذنوبه ورفضه تقديم القرابين إلى الآلهة، فقد قرر زيوس القضاء عليه. وظهر الجنس الثالث الذي هو الجنس النحاسي: محاربون، يعيشون من أجل الحرب، ويموتون في الحرب. وقد تقابلوا فيما بينهم الى أن هلكوا عن آخرهم، حيث ظهر من بعدهم جنس الأبطال. وهم يلتقون مع الجنس السابق في اهتمامهم بالحرب. وقد أصبحوا خالدين في صفحات التاريخ بسبب حروب " طيبة" و"طروادة". وعندما يموت البطل، يبعثه زيوس محاربا عادلا، ويحمله الى جزيرة "السعداء"، حيث يعيش حياة شبيهة بحياة الآلهة، وحيث يحكم الإله كرونوس على الأبطال في هذه الجزيرة. أما الجنس الأخير، جنس الحديد، فقد كان قدره أن يعيش حياة مؤلمة، وأن يعرف الأمراض، والشيخوخة، والموت. وكان هذا الجنس يجهل ما يخبئه له الغد، ويخشى المستقبل، وكان عليه أن يحرث لكي يأكل. وقد عانى هذا الجنس من تداخل مفهومي الخير والشر واختلاطهما، وكذا من وجود المرأة. هذه المرأة التي أصبحت تمثل وظيفة الإخصاب، حسب مفهوم العصر الحديدي، على مستوى الأرض وعلى مستوى الحياة. وقد أصبح الرجل يزرع بذرته في رحم المرأة كما يزرع الفلاح بذرته في رحم الأرض. فكل شيء كان يحصل عليه الإنسان في العصر الحديدي كان نتيجة جهد يبذله. وبذلك كانت كل من الأرض والمرأة مبدأ إخصاب، وقوة مدمرة في الوقت

[1] Jean-Pierre Vernant : Mythe et pensée chez les Grecs - Tome 1, p : 21

نفسه. ([1]) ولعل هذا ما جعل هزيود يتحسر لأنه وجد في العصر الحديدي، ذلك أن البشر في هذا العصر "سيظلون يعانون نهارا من المتاعب والشقاء، ويعانون ليلا من المخاوف التي ترسلها عليهم الآلهة."([2]) وهكذا، فالذهب والفضة يمثلان عهدي القوة والشباب، والنحاس وزمن الأبطال يمثلان حياة الرشد التي لا تعرف الشباب والشيخوخة، أما زمن الحديد، فهو وجود يعقبه فناء، في إطار زمن بال وعتيق. فالناس في عهد الذهب، كانوا يعيشون في شباب دائم، وفي زمن متجدد على الدوام، بدون مرض ولا تعب ولا شيخوخة كأنه زمن الآلهة، أما البشر على عهدي النحاس والأبطال فلم يقل عنهم هزيود الشيء الكثير، وكل ما نعلم عنهم هو أنهم لم يكونوا يصلون مرحلة الشيخوخة لأنهم كانوا يموتون أثناء الحروب، وفي زهرة عمرهم. أما الزمن الآخر، زمن الحياة الفانية، والشيخوخة، والمرض، والتعب، والخوف، والحرمان، فهو العصر الحديدي. عصر يختصر كل العصور السابقة، حيث يكون الإنسان طفلا، ثم شابا، ثم شيخا، ليتحول في نهاية الأمر الى جثة. زمن تختلط فيه كل المفاهيم: الشباب والشيخوخة، الخير والشر، الحياة والموت. ([3])

وهكذا نلاحظ أن ترتيب هذه العصور المعدنية، يسير من الأعلى الى الأسفل، من المهم إلى الأقل أهمية، من النظام الى الفوضى. وإذا كان جنس الأبطال لا يعادله معدن من المعادن، فيمكن القول بأنه جيء به لإيقاف النزيف، أو بعبارة أخرى، من أجل وضع حد، ولو لفترة زمنية مؤقته، لانزلاق الإنسانية نحو الهاوية.

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر الملحمي، على الخصوص، قد ساهم في بلورة مفهوم البطل، حيث إنه بفضل هذا الشعر تم تخليد البطل الممدن، وتم ربط تاريخه، في مرحلة أولى، بمنطقة معينة ليصبح بعد ذلك بطلا وطنيا،

---

[1] Mircea Eliade : Histoire des croyances et des idées religieuses : Tome 1- pp : 226-227- Voir aussi: Jean- Pierre Vernant : Mythe et pensée chez les grecs- tome 1, pp : 32-33

[2] Hésiode, cité par Pierre Vidal – Naquet, in : La Grèce ancienne_ Tome 2 : L'espace et le temps, p : 142.

[3] Jean – Pierre Vernant : Mythe et pensée chez les grecs .Tome 1, pp34-35-36.

وليصبح حامي الأرض والمدن بعد موته، بعد أن كان مؤسس هذه المدن في حياته. وموضوع تشييد الأبطال للمدن، يتكرر في عدد من الأساطير. ولعل وظيفة التشييد هذه هي التي أدت إلى تأليه عدد من الشخصيات بعد موتها. ([1])

وإذا كانت الميثولوجيا الإغريقية تزخر بالعديد من أسماء الأبطال: كأوديب، وأشيل، وهرقل، وأجاكس، وأوليس، فإن عددا آخر من أبطال هذه الميثولوجيا لا أسماء لهم، وذلك إما لأن أسماءهم طواها النسيان، وإما أن الناس يحجمون عن ذكرها لأسباب دينية، وإما لأنهم أصلا لم يحملوا اسما في يوم من الأيام، كبطل وبطلة معركة ماراتون (Marathon). ([2])

وإذا كان أبطال الميثولوجيا الإغريقية تقام لهم بعض الشعائر والطقوس وتقدم لهم بعض القرابين "كالآلهة"، فإن هذا ما جعل بعض الباحثين، مثل Erwin Rohde، يعتقدون أن الأبطال "لهم علاقة أسرية ضيقة بآلهة العالم السفلي من جهة، وبالموتى من جهة أخرى. إنهم في الحقيقة ليسوا إلا أرواح الموتى، تقيم في باطن الأرض، حيث تعيش هناك كالآلهة."([3]) وقد لا حظ Mircea Eliade أن هناك نقط تشابه في حياة أغلب أبطال الميثولوجيا الإغريقية. وهكذا فميلادهم وطفولتهم غير عاديين، وأغلبهم ينسب إلى الآلهة، وبعد ميلادهم يتم التخلي عنهم كما حدث لأوديب وبرسي (Persée) وريزوس (Rhésus). وترضعهم حيوانات: فباريس (Paris) أرضعته الدببة، وإيجبتوس (Egyptos) أرضعته الماعز، وهيبوتوس (Hippottous) أرضعته فرس. ويقضون شبابهم في تنقل بين البلدان البعيدة، ويقومون بمغامرات لا حصر لها، خصوصا على مستوى الحرب والرياضة. ويشبه أبطال الميثولوجيا اليونانية إلى حد بعيد الأبطال الممدنين في المجتمعات القديمة، حيث "يخترعون"، و"يؤسسون"، و"يكشفون" عن مجموعة من المؤسسات الإنسانية: كقوانين المدينة، وشروط الحياة الحضرية، والكتابة، والغناء،

---

[1] Louis Gernet et André Boulanger : Le génie grec dans la religion, pp : 217-218.

[2] Ibid. p : 214

[3] Erwin Rohde, cité par Mircea Eliade, in : Historie des croyances et des idées religieuses, Tome 1, p : 297.

وصناعة المعادن... كما أنهم أول من يمارس مجموعة من المهن. والموت من بين النقط المهمة التي توحد بين أبطال الميثولوجيا الإغريقية، فأغلبهم يموت في الحرب، بطريقة عنيفة، أو في مبارزة ثنائية، أو عن طريق الخيانة. وهكذا فإن أورفي (Orphée) وبنتي (Penthée) قد مُزقا في الحرب إربا إربا، ومزقت الكلاب أكتي (Actée)، ومزقت الخيول بحوافرها ديوميد (Diomède) وهيبوليت (Hippolyte)، وأحرق زوس بشهبه النيرانية سلمونوس (Salmoneus) وليكايون (Lykaon)، ولدغت الأفعى كلا من أوريست (Oreste) وموبسوس (Mopsos).

وعلى الرغم من هذا، فإن موت هؤلاء الأبطال هو الذي يميزهم، ويؤكد ما يتمتعون به من مظاهر خارقة. وإذا كان الأبطال لا يستطيعون الخلود كالآلهة، فإنهم على خلاف البشر العاديين، يظلون يعملون ويؤثرون حتى بعد موتهم. فجثتهم محملة بقوة دينية وسحرية. وبذلك يمكن القول بأن الأبطال بموتهم يقتربون من وضعية الآلهة. ([1])

وإذا كان الإنسان العادي يعيش دائما سجين القيود والحدود، فإن البطل في الميثولوجيا الإغريقية يسعى دائما إلى تجاوز هذه الحدود والقيود، بل إلى تجاوز نفسه لمواجهة الآلام والموت. ولعل ما يميزه، داخل قدره كإنسان، الأعمال التي ينجح في إنجازها. هذه الأعمال التي تختزل الفضائل، والمخاطر، والفعل الإنساني. هذا الفعل الذي يخلق، ويدشن، ويؤسس، فيصبح بذلك نموذجا ينبغي اتباعه. إنه الفعل الذي يضمن في أحلك الظروف الانتصار في المعركة، وإعادة النظام والتوازن. إنه الفعل الذي يتجاوز حدوده الخاصة، ويتجاوز الشرط البشري، ليلتحق بالقدرة الإلهية، كما يتصل الغدير بمنبعه.([2])

وإذا كانت التراجيديا الإغريقية توظف كثيرا أساطير الأبطال، فلكي تعرض بعض مظاهر الفعل الإنساني، أو حيرة الإنسان أمام الاختيارات

---

[1] Mircea Eliade : Histoire des croyances et des idées religieuses : Tome 1- pp : 299-300.

[2] Jean – Pierre Vernant : Mythe et pensée chez les grecs .Tome 2, p 90.

الصعبة، أو صراعه مع نتائج أعماله. إن البطل في الميثولوجيا الإغريقية، لا يحقق المستحيل لأنه بطل، وإنما هو بطل لأنه يحقق المستحيل. إن ما يقوم به البطل من أعمال خارقة، ليس نتيجة فضيلة شخصية، وإنما هو علامة لهبة إلهية، إنها مساعدة خارقة للعادة. ([1])

ج-الكون:

لا شك أن كل الشعوب قد أحست، في فترة من فترات تاريخها، بالحاجة إلى تفسير العالم. وقد أحس الإغريقيون هم أيضا بهذه الحاجة. وفي إطار تفسير العالم، جعل هوميروس أصل العالم العنصر السائل: الماء. ولعل القيمة الأساسية للقوى المائية الموجودة في الحضارات القديمة، وكذا في بلاد اليونان، ترجع إلى الخاصية المزدوجة للمياه العذبة:

1-سيولتها.

2-افتقارها إلى شكل، مما يسمح لها بتمثيل الحالة الأصلية للعالم، حيث كان كل شيء غارقا في كتلة منسجمة متناسقة.

وتجدر الإشارة إلى أن الحياة والحب يرتبطان عند الإغريق بالعنصر السائل، مما يجعل الماء عنصر حياة وإخصاب. ([2])

وإذا كان أصل الآلهة هو الماء، فمعنى ذلك – كما يرى أرسطو – أن القوى الطبيعية سابقة على الآلهة، وأن وظيفة الآلهة هي فقط تسيير وتنظيم هذه القوى. ([3])

---

[1] Jean – Pierre Vernant : Mythe et pensée chez les grecs .Tome 2, p : 91

[2] Jean – Pierre Vernant : La Grèce : Mythes cosmogoniques- in : Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique. Tome A –J- p : 255.

[3] Aristote : cité par Léon Robin in : La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique – p : 46

ويذهب هيزيود إلى أن الكون لم يكن له خالق، وأن القوى الطبيعية انفصلت، على شكل أزواج وفي حقب زمنية متلاحقة، عن السديم وعن الليل لتشكل أطراف هذا الكون الشاسع. وهذا التصور يشبه إلى حد بعيد التصور الموجود في الأساطير الشرقية. ولعل هذا ما جعل Léon Robin يتساءل: هل الأساطير الإغريقية قادمة من الأساطير الشرقية؟ ويؤكد أنه منذ مدة طويلة تمت ملاحظة ذلك التشابه الموجود بين الصور الكونية الموجودة في الأساطير الإغريقية، وبين تلك التي تعكسها (Rigveda) ([1]) في الهند، و(قصيدة الخلق) في بابل، و(كتاب الموتى) في مصر. لكنه يخلص إلى أن مثل هذا التشابه قد نلاحظه أيضا حتى في الأساطير الإسكندنافية، مما يدفعه إلى القول بأن الوعي الجماعي كانت له – في كل مكان وزمان – ردود الفعل نفسها أما نفس الحقائق الطبيعية. ([2])

وليس الماء هو العنصر المهم الوحيد في الأساطير الكونية الإغريقية، فهوميروس يؤكد سلطة الليل (Nux) وقدرته. فزيوس – كبير الآلهة نفسه – رغم قدرته وقوته، يعترف بالقدرة الأصلية لليل التي سبقت حكمه. ونلاحظ وجود نوع من التكامل بين الأساطير التي تحكي عن الليل، وتلك التي تحكي عن الماء وسيولته. ففي كلا النوعين هناك ظلام تخرج منه أشياء لترى النور. وكما أن الظلام يكتنف أعماق المياه، فإن الليل، عند الإغريق، تكتنفه سحابة من الرطوبة وضباب كثيف وقاتم. ([3])

ولعله من الأفكار التي سيطرت على ذهن الإغريقي، فكرة "الطبيعة" كقوة قادرة على الخلق بشكل عفوي. ويبدو أن هذه الفكرة من مخلفات الأفكار الدينية القديمة التي نشأت عن الاحتفالات الموسمية، وعن الشعور بالتناغم

---

[1] أقدم كتاب يجمع الأناشيد المقدسة للبرهمانية

[2] Léon Robin in : La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique, p : 49

[3] Jean-Pierre Vernant + Pierre Vidal- Naquet : La Grèce ancienne : Tome 1 : Du mythe à la raison- Edition du Seuil- Paris- 1990, p : 113.

والتناسق بين الإنسان والكون. ولابد من الإشارة هنا إلى أن كلمة "الطبيعة" (La nature) تنتمي في التراث الإغريقي إلى قاموس السحر. ([1])

ومما لا شك فيه أن الدين أثر بشكل واضح على مفهوم الإغريق القدامى للكون. فهذا الفضاء الفسيح الذي تحتل الأرض، حسب الاعتقاد الذي كان سائدا، وسطه مليء بعدد من الآلهة التي تتخذ شكل كواكب ونجوم، مثل الشمس (Helios)، والقمر (Selene). فسقراط نفسه كان يرفض الفكرة القائلة بأن الكواكب والنجوم ليست آلهة. وتقدم الأساطير الإغريقية الأرض على أنها مسطحة الشكل، تطفو على الماء، ويحدها المحيط من كل جانب. كما أن وسط الأرض يوجد في معبد دلف، "سرة الأرض"، لأنه فيه التقى -حسب الأساطير- نسران كان قد طار كل واحد منهما لمدة طويلة في اتجاه معاكس بعد أن أطلقهما زيوس في الجانب الأقصى من العالم. وتقدم السماء فوق الأرض والمياه كأنها أرسوسة (une calotte) يتنقل تحتها السحاب، وتزمهر الرياح. ([2])

وتجدر الإشارة إلى أن الأساطير الكونية الإغريقية، لا تشكل كلا منسجما، فهي تضم مجموعة من الاختلافات، إن لم نقل من التناقضات، لذلك فإننا لا نصادف داخل هذه الأساطير، في أي لحظة من اللحظات، فعل خلق موحد. وكأن الفكر الإغريقي يرفض كل تفسير شمولي، ويرجح تنوع مصادر العالم. فليس هناك أي إله له سيطرة كلية على هذا الكون، كما أن قوى ما فوق - الطبيعة لا تتحكم كليا في مجالات تخصصاتها، بالإضافة إلى أنه لا يوجد هناك قرار إلهي لا يمكن التراجع عنه أو تغييره. ففوق رغبة الآلهة والقوى الطبيعية وما فوق - الطبيعة، هناك قوة الأشياء التي تسمى أحيانا "القدر" Le Destin. هذا القدر الذي يمكنه أن يغير كل النوايا وكل القرارات. ولم تتغير هذه النظرة إلى خلق الكون إلا مع الفلاسفة، حيث أصبحت هذه النظرة أكثر

---

[1] Louis Gernet et André Boulanger : Le génie grec dans la religion, p : 236.

[2] Jean Jacques Maffare : La vie dans la Grèce classique – que – sais – je ? N°231 – P.U.F. 1ere Edition – Paris – 1988, p : 32.

عقلانية، تنم عن تفكير عميق في أصل الكون وجوهره. وقد أدت هذه النظرة العقلانية إلى الابتعاد عن التفسير الأسطوري للكون. ([1])

ولعل من أهم المصطلحات الموجودة في الأساطير الكونية الإغريقية، مصطلح "السديم" Le Chaos، الذي يتم تكراره في أغلب هذه الأساطير. هذا السديم الذي كان أول الموجودات، ومنه انبثق كل شيء. وقد تم تأويل السديم، منذ القديم، إما كفراغ أو فضاء لتجميع الأشياء أو كمكان بدون جسد يسكنه، وإما كحالة اضطراب، أو كتلة تختلط فيها كل العناصر المكونة للكون وتتداخل. ([2])

إن الأساطير الكونية الإغريقية، وخاصة قصيدة "أنساب الآلهة" المنسوبة إلى هيزيود، تعد وثيقة أساسية وشهادة رئيسية لفهم الفكر الأسطوري الإغريقي، واتجاهاته الأساسية في تفسير الكون. إنه فكر في الوقت نفسه أسطوري، وعالم شاعري مجرد، سردي ونظامي، تقليدي وشخصي. وربما من هنا أتت صعوبة قصيدة "أنساب الآلهة" وأهميتها، لأنها تعرض تعاقب أجيال من الآلهة، وتحكي عن المعارك التي خاضها زيوس، وعن الأعداء الذين واجههم، وعن الحلفاء الذين ساعدوه، وعن الطرق والوسائل التي استطاع بواسطتها أن ينشر تفوقه على الكون، وأن يحقق نظام العالم وأسسه التي تضمن استمراريته.

ولعل تراجع دور القوى الدينية هو الذي جعل العقل الإغريقي يذهب إلى أن العالم قائم وحده بدون آلهة. فهي لم تخلقه، كما أنها لم تخلق الإنسان. فالإنسان، حسب الاعتقاد الذي كان سائدا، خُلق من الأرض ومن الأشجار ومن الأحجار التي كان يرمي بها دوكاليون (Deucalion)، الذي نجا من الطوفان الذي أرسله زوس على البشرية في عهدها النحاسي، وكان سببا في إعادة إعمار الأرض. ولم يكن أحد يعتقد صحة ما ورد في أسطورة بروميثيوس من

---

[1] Pierre Grimal : La mythologie grecque –que - sais – je ? N°582 – P.U.F. 11éme édition – Paris – 1984, pp: 36-37.

[2] Jean – Pierre Vernant + Pierre Vidal – Naquet : La Grèce ancienne : Tome 1 : Du mythe à la raison, p : 116.

أن الآلهة صنعت الإنسان الأول من طين. كل هذا أدى بالإغريقي إلى الاعتقاد، أثناء الحديث عن الكون ونشأته، بأن الآلهة نتيجة لهذا العالم وليست سببا أو مبدءا في نشأته. وهذا ما أدى أيضا بأرسطو إلى الاعتقاد بأن الكون مر بعدة عهود، وأن الحاضر ليس بالضرورة آخر هذه العهود، فلاشيء يضمن أن حكم زيوس هو حكم خالد. ([1])

وتجدر الإشارة في نهاية هذه النقطة المتعلقة بالكون في الميثولوجيا الإغريقية، إلى أن الأساطير الإغريقية لا تتضمن كلها تفسيرا لنشأة الكون أو تبريرا لظاهر من ظواهر الطبيعة، فهناك العديد من الأساطير التي لا تفسر شيئا على الإطلاق كأسطورة بيجماليون مثلا، أو أسطورة البحث عن الفروة الذهبية، فليست لهما أي علاقة بأي ظاهرة طبيعة من أي نوع. لذلك تقترح Edith Hamilton أن نعتبر الميثولوجيا الإغريقية بصفة عامة، علم العصور الأولى، وأدبا بدائيا. ([2])

وهكذا يمكن أن نلاحظ أن الأسطورة الإغريقية حاضرة في كل المجالات: إنها حاضرة في الحياة الدينية، والاجتماعية، والسياسية، ومجسدة على المسرح، ومرسومة على الأواني. تتخذ أحيانا مظهر التاريخ، فتتحدث عن المدن والسلالات، وتتخذ أحيانا أخرى مظهر الملاحم، فتتحدث عن الحروب والمعارك الطويلة، وعن الآلهة والأبطال، وعن الانتصارات والهزائم، وتؤكد أحيانا أخرى المعتقدات الدينية والطقوس والشعائر وتشرحها، وتتخذ في كثير من الأحيان شكل علم يشرح ويعلل ويفسر الظواهر الطبيعية بمنظور ووسائل بدائية. هذا بالإضافة إلى العلاقة الجوهرية بين الأسطورة الإغريقية وبين الفن والفكر والأدب. فليس هناك مجال من المجالات الفكرية والإبداعية والفنية -في العصر الهيلليني-لا يلجأ إلى الأسطورة التي، هي

[1] Louis Gernet et André Boulanger : Le génie grec dans la religion, p : 236.
[2] Edith Hamilton : La mythologie, p : 11.

بالنسبة إلى الإغريقي، لا تعرف الحدود. إنها تنتمي إلى كل المجالات، إنها أساسية بالنسبة إلى فكره، كالشمس والهواء بالنسبة إلى حياته. ([1])

إن الأسطورة الإغريقية ترسم صورة، ورمزا، وحقيقة على شكل حكاية. لقد أصبحت مألوفة نتيجة اختلاطها بالحياة اليومية في بلاد اليونان. وصار أبطالها، في البيت أو في المسرح أو في الشارع، وجوها تتحدث إلى الفكر، وتملأ الخيال، وتتحكم في المفاهيم الأخلاقية. حتى الفلاسفة أنفسهم كانوا يلجأون إليها كشكل من أشكال المعرفة القادرة على الكشف عن المجهول. وبفضل هذه الأسطورة، فقد المقدس جوانبه المرعبة، وانفتح جانب من الروح على الفكر. ([2])

وحسب Paul Diel، فإن الأساطير، ومنها الإغريقية، تتحدث بحسب معناها الخفي عن موضوعين اثنين هما:

1-السبب الأول للحياة (الموضوع الماورائي).

2-السير المعقول للحياة (الموضوع الخلقي).

وبالنسبة إلى الأساطير المتعلقة بالخلق، فمن الضروري أن نفهم أن الأسطورة الإغريقية، كباقي الأساطير الأخرى، لا تتحدث إلا بلغة رمزية. ([3])

وهكذا، فمعارك الأبطال الموجودة في الأساطير، تجسد المغامرات الأساسية لكل حياة إنسانية. هذه المغامرات الأسطورية في مجموعها، ليست في حقيقة الأمر إلا الحياة السيكولوجية بظواهرها وتمظهراتها. وبذلك فإن الموضوع الرئيسي للأساطير ليس هو تطور الفرد، وإنما تطور الجنس البشري برمته. هذا الجنس الذي ليس في نهاية الأمر إلا شكلا متطورا من الأجناس الحيوانية. وبما أن الأساطير الإغريقية ترمز إلى الحياة ومعناها، فإن

---

[1] Pierre Grimal : La mythologie grecque, p : 6-7.

[2] Ibid, pp : 9-10.

[3] Paul Diel : Le symbolisme dans la mythologie grecque –Petite bibliothèque Payot Paris- 1966, p : 23.

الموضوع الذي تتطرق إليه بلغتها ذات الجوانب الخفية، هو الرغبة وتحولاتها المختلفة. ([1])

ويؤكد Paul Diel أن الميثولوجيا الإغريقية غنية بالرموز. وهكذا يبدو كل من الماء والنار، في هذه الميثولوجيا، رمزا للتطهير، حيث ترمز النار إلى التطهير بواسطة الفهم، إلى أن يصل هذا التطهير إلى شكله الأكثر روحانية: النور والحقيقة. في حين يرمز الماء إلى تطهير الرغبة، إلى أن يصل هذا التطهير إلى شكله الأكثر سموا: الطيبوبة. ويرمز النهر الذي يخترق الأرض ويرتمي في أحضان البحر، إلى الحياة الإنسانية برغباتها وأحساسيها. هذا البحر الذي يرمز إلى الميلاد، ليتحد بذلك مع الأرض التي تمثل هي الأخرى مبدأ الأنوثة في "الإخصاب"، وفي "الخلق". إنها "الأرض / الأم". غير أن هناك فرقا بين ما يرمز إليه سطح البحر، وبين ما يرمز إليه عمقه. فالأبطال يجوبون البحار ويتيهون فيها، وهذا يرمز إلى المخاطر التي يتعرضون لها في حياتهم. هذه المخاطر التي ترمز إليها الوحوش الطالعة عليهم من أعماق البحار. أما أعماق البحار فقد ترمز إلى اللاوعي، وجوانبه المظلمة الخفية.

ويرمز الثعبان، ذلك الحيوان الزاحف المخيف ذو اللدغة القاتلة، إلى الغرور القاتل. ويرمز كل من التيس والخنزير إلى العملية الجنسية المنحرفة. وترمز مجموعة من الآلهة الإغريقية إلى أشياء متنوعة: حيث يرمز زيوس مثلا إلى العقل، ويرمز أبولون إلى تناسق الرغبات وتناغمها، ويرمز هاديس إلى الكبت... ([2])

ويذهب Pierre Grimal إلى أن الأساطير التي تقترحها علينا الميثولوجيا الإغريقية، ليست لها الأبعاد ذاتها ولا الشكل نفسه، فبعضها حكايات تتعلق بتكون العالم و"بميلاد" الآلهة، وهذا النوع من الحكايات وحده يمكن أن نطلق عليه "أسطورة" بمعناها الضيق والحقيقي. وبذلك يمكن أن نميز في هذه الحكايات بين "أساطير أنساب الآلهة" وبين الأساطير الكونية"

[1] Paul Diel : Le symbolisme dans la mythologie grecque, pp : 25-26-27.
[2] Ibid : pp : 39-40.

حسب الحالات. هذه الأساطير جمعها هيزيود، ولكنها سابقة عليه. بعضها إغريقي محض، والبعض الآخر نجد جذوره في الديانات الشرقية. ونجد إلى جانب هذه الأساطير "الدورات" (Les cycles) الإلهية والبطولية التي تشكل سلسلة من الحلقات أو من التواريخ، تجمع بينها هوية البطل. وعلى خلاف الأساطير، فإن هذه "الدورات" لا تشتمل على أية دلالة كونية. فعندما يحمل هرقل السماء على كتفيه، فإنه يثبت من خلال هذا العمل قوته الجسمانية فقط. ولعل الطابع الأساسي "للدورة" هو أنها لا تولد مكتملة، وإنما هي نتيجة تطور طويل، تتدخل من خلاله حلقات كانت في البداية مستقلة، لتتوحد وتندمج داخل كل متكامل. ([1])

وإذا كانت الميثولوجيا الإغريقية تبدو للوهلة الأولى بعيدة عن العقل، وغارقة في الوهم، فإن كل من يقرأها بانتباه – كما تقول Edith Hamilton – سيجد أن حتى أكثر الأساطير لامعقولية يتخذ مكانا في عالم عقلاني وواقعي بالأساس. وهذا ما يميز الميثولوجيا الإغريقية عن ميثولوجيات باقي الشعوب. فالسحر مثلا، الذي كان يشكل أحد الأعمدة الأساسية في حضارات وثقافات الشعوب السابقة على الشعب الإغريقي أو المعاصر له، يكاد يغيب كليا عن الميثولوجيا الإغريقية. فباستثناء الساحرتين ميدي (Médée) وسيرسي (Circé)، لا نكاد نصادف، في الميثولوجيا الإغريقية، من يقوم بأعمال السحر سواء من الرجال أو من النساء. إضافة إلى أن هاتين الساحرتين كانتا تتمتعان بشباب وجمال خلابين بخلاف سحرة الميثولوجيات الأخرى الذين كانوا مجرد مخلوقات مرعبة. ولم يكن الكاهن يلعب دورا كبيرا في الميثولوجيا الإغريقية، بل لم يكن يحظى بكبير احترام، ([2]) بخلاف الدور الذي كان يلعبه في باقي الميثولوجيات، حيث كان يبدو قادرا على استمالة الآلهة، وجعلها حليفة له.

---

[1] Pierre Grimal : La mythologie grecque : pp : 16-17.

[2] عندما يسجد شاعر وكاهن تحت قدمي "أوليس"Ulysse - في الأوديسيا – طالبين منه أن يصفح عنهما، وألا يقتلهما، نجد "أوليس" لا يتردد لحظة في قتل الكاهن، في حين يصفح عن الشاعر، وهذا ما جعل هوميروس يقول بأن "أوليس" كان يخشى أن يقتل رجلا منحته الآلهة فنا إلهيا. وهذا الرجل بطبيعة الحال هو الشاعر وليس الكاهن – انظر:

Edith Hamilton : La mythologie : pp : 9-10

فعالم الميثولوجيا الإغريقية ليس عالم رعب وخوف، والآلهة - باستثناء بعض الحالات التي لا دلالة لها ولا معنى- تظهر دائما متمتعة بجمال إنساني، وكل ما هو إنساني لا يمكنه أن يكون مخيفا. وإذا كانت الوحوش موجودة في الميثولوجيا الإغريقية، فليس من أجل بث الخوف والرعب، كما في باقي الميثولوجيات، وإنما من أجل أن تتحقق من خلالها عظمة البطل وشجاعته، فلا مكان لبطل في عالم لا توجد فيه وحوش. وهكذا يمكن أن نقول في نهاية هذا المبحث: إن الفكر الإغريقي كان يسعى إلى تحرير العالم من تلك الفكرة الرهيبة القائمة على أساس أن كل ما هو غير إنساني، يتحكم بالضرورة في كل ما هو إنساني.

-II-الأسطورة الإغريقية والمسرح الإغريقي :

يقسم Pierre Grimal حياة الأساطير الإغريقية إلى ثلاثة عصور هي: العصر الملحمي، والعصر التراجيدي، والعصر الفلسفي. وفي كل هذه العصور كانت الأسطورة الإغريقية متبلورة، وتامة الملامح، أي أننا لا نعرف شيئا عن "شكلها البدائي". ([1]) والعصر الذي يهمنا في هذا المبحث، هو العصر التراجيدي الذي عندما نتحدث عنه فإننا نبني حديثنا عادة على أعمال التراجيديين الثلاثة التي احتفظ لنا بها التاريخ، وهي: سبع تراجيديات لإسخيلوس، وسبع تراجيديات لسوفوكليس، وثمان عشرة تراجيدية ليوربيدس.

وتجدر الإشارة إلى أننا حينما نتحدث عن التراجيديا الإغريقية، فإننا في حقيقة الأمر نتحدث عن حوالي ثلاثين تراجيدية من أصل ألف تمت كتابتها، إلا أن الغريب في الأمر، هو أن هذه التراجيديات التي يناهز عددها الثلاثين، والممتدة تاريخيا عبر فترة تناهز التسعين سنة، لا تعطينا فكرة عامة عن التراجيديا الإغريقية فقط، وإنما عن تاريخها وعن تطورها أيضا. ([2])

ومن الملاحظ أن التراجيديا الإغريقية قد استلهمت المادة نفسها التي قامت عليها الملحمة. صحيح أن هناك مسرحيات ذات علاقة بأعياد الإله ديونيسوس - وتشكل "عابدات باخوس" ليوربيدس المثال الوحيد الذي احتفظ لنا به التاريخ- ومسرحيات لها علاقة بأبرز الأحداث التاريخية المعاصرة لشعراء التراجيديا - وتشكل مسرحية "الفرس" لإسخيلوس المثال الوحيد الذي وصلنا- إلا أن التراجيديا الإغريقية قد ارتبطت دائما بالأساطير نفسها التي ارتبطت بها الملحمة: كحرب طروادة، ومنجزات هرقل، ومآسي أوديب وسلالته. فباستثناء النموذجين السابقين، كل التراجيديات التي وصلتنا تستمد مادتها الخام من هذه الأساطير. ([3]) وهذا شيء عادي مادامت الملحمة قد شكلت لعدة قرون، الجنس الأدبي بامتياز. فالشعر الغنائي نفسه استمد مادته من

---

[1] Pierre Grimal : La mythologie grecque : p : 100.

[2] Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque – P.U.F. Quadrige- 4è édition – Paris – 1986, p ; 8.

[3] Ibid, p ; 8.

الملحمة، بل إن المادة الملحمية كانت هي المادة الطبيعية لكل عمل فني. وهكذا، فالشعراء التراجيديون كانوا يتناولون من جديد، في إطار شكل أدبي خاص ووفق مبادئ المدينة (La cité)، الأساطير التي "صنعها" شعراء الملاحم كهوميروس، وهيزيود، وآخرون. فأبطال التراجيديا الإغريقية كلهم شخصيات أسطورية. ويمكن القول إنه "عندما كتب أجاتون Agathon(شاعر شاب معاصر ليوربيدس) لأول مرة تراجيديا شخصياتها من صنعه، فإن التراجيديا الكلاسيكية قد ماتت، غير أن هذا لم يمنعها من أن تظل قائمة كشكل أدبي."([1]) إذن ففي كل تراجيدية إغريقية يعاد تناول أسطورة معروفة ومتداولة، وفق مشاغل المدينة (La cité) في تلك اللحظة، وداخل سياق متأثر بالجوانب الدينية، والأخلاقية، والسياسية...إلخ. وفي هذه الفترة لم يكن شعراء التراجيديا الإغريق قد اكتشفوا بعد أنه يمكنهم أن يخترعوا مواضيع تراجيدياتهم، فكانوا يرون في الأسطورة موضوعا لا مناص من استلهامه. ولعل ذلك راجع أيضا إلى تلك العلاقة الضيقة الموجودة بين الأحداث في كل من الأسطورة والمسرح. ففي الأسطورة من الحرية، والجمالية التشكيلية ما يجعلها عنصرا من عناصر الخلق الدرامي. والخلق الدرامي حسب "راسين"، هو أن تفعل شيئا من لا شيء. والأسطورة هي تقريبا لا شيء، تحمل بعض ألوان التاريخ، لكن حرية الإبداع فيها لا حدود لها. ([2])

وتجدر الإشارة إلى أن الشعب الإغريقي لم يكن يحفل كثيرا بالأحداث التاريخية الحديثة بقدر ما كان يهتم بالأحداث الضاربة في أعماق التاريخ. هذه الأخيرة كانت تحتل مكانة بارزة في التربية والوعي الإغريقيين. فإسخيلوس مثلا، لم يكتب مسرحية " الفرس" إلا سنة 472 (ق.م.) أي ثمان سنوات بعد انتصار الإغريق على الفرس. فهو لم يستلهم الموضوع في حينه، وإنما انتظر أن يصبح حدثا ماضيا. فالحدث الماضي له من القداسة والهالة ما ليس للحدث

---

[1] Pierre Vidal – Naquet : Préface à Sophocle, Tragédies – Gallimard – Paris – 1973, p : 13.

[2] Jacques Schérer : Dramaturgies d'Œdipe – P.U.F. écriture – 1ere édition 1987 – Paris, p : 139.

الحاضر. وعندما حاول الشاعر (فرينيكوس) Phrynichos(نهاية القرن 6، بداية القرن 5 ق.م) سنة 494 ق.م. استلهام حدث تاريخي معاصر هو حصار الفرس لمدينة ميليت (Milet)، حيث قتل رجالها، واستعبد نساؤها وأطفالها، فإن مسرحيته "سقوط ميليت" (La prise de Milet) قد منعت من العرض. ويقول هيرودوت عن هذا المنع: "لقد انهار الجمهور باكيا، وعوقب الشاعر بغرامة مالية قدرها ألف دراخمة لأنه ذكر بالمآسي الوطنية. ومنع عرض هذا الحدث مستقبلا."([1]) إذن كانت هذه أول تراجيدية يمنع عرضها، لأنها تمس من قريب ضمائر ومشاعر الجمهور. لذلك فضل الشعراء اللجوء إلى الأحداث الماضية. وبما أن الأساطير تحتوي على الأحداث الماضية، فقد كان اللجوء إلى الأساطير يعتبر شيئا مرغوبا فيه.

ولعل الأمر المثير للدهشة، هو أنه على كثرة الأساطير التي تحفل بها الميثولوجيا الإغريقية، إلا أن شعراء التراجيديا الإغريق استلهموا كلهم تقريبا، الأساطير ذاتها، وإن كان هذا لم يمنعهم من معالجتها بطرق مختلفة. ولقد كان على هؤلاء الشعراء، وهم يتناولون الأسطورة نفسها بطرق مختلفة، أن يحترموا النواة الأساسية للأسطورة، ثم انطلاقا من هذه النواة، يمكن أن تبرز حرية الإبداع لدى كل شاعر. ([2])

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن شعراء التراجيديا الإغريق لم يكونوا فلاسفة وإنما رجال مسرح، أي أنهم لم يكونوا يوظفون الأسطورة من أجل طرح أفكار مجردة، وإنما كان توظيفها من أجل الخلق الدرامي. صحيح أن التراجيديات كانت تحبل بمجموعة من المشاغل، سواء منها مشاغل العصر، أو مشاغل الشاعر نفسه: كالقضايا الوطنية، والمواقف الدينية والأخلاقية، لكن المهم هو رؤية الشاعر الجديدة للأسطورة، انطلاقا من خياله. هذه الرؤية التي تجعله يُعيد تشكيل الأسطورة، ويحولها إلى مسرحية تراجيدية.

---

[1] Hérodote, cité par H.C. BALDRY, in : Le théâtre tragique des Grecs- traduit de l'anglais par Jean-pierre Darmon – AGORA N° 9- Maspero – La Découverte – Paris – 1975 – p : 112.

[2] Ibid – p : 118.

ولم يكن توظيف الأسطورة في المسرح الإغريقي توظيفا للأسطورة برمتها، وإنما كان توظيفا لجزء معين منها، أي أن المسرحية تقام على حدث معين من أحداث الأسطورة، أو على موقف من مواقفها. ولعل هذا راجع إلى تأثر التراجيديا بالملحمة، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، حيث إن الملحمة نفسها لا تتعرض لأساطير بأكملها، وإنما لجزء منها. فالإلياذة مثلا، لا تغطي حرب طروادة برمتها، وإنما تتحدث عن حلقة من السنة الأخيرة للحرب، هي "غضب أشيل" (La colère d'Achille). ولعل هذا ما جعل أرسطو يؤكد على أن كل الذين حاولوا تناول أساطير بأكملها، بخلاف ما كان يفعله إسخيلوس ويوربيدس، قد فشلوا في المسابقات التراجيدية. ([1])

ولقد كان بإمكان الشاعر التراجيدي أن يقيم ثلاثيته على ثلاثة أحداث من أسطورة ما، شريطة أن تكون غنية بالصراعات من أجل أن تحقق التوتر الدرامي المنشود. فيُقيم بذلك كل مسرحية من هذه الثلاثية على حدث من هذه الأحداث، على أساس أن تكون هذه المسرحيات قصيرة. فتعرض، المسرحية الأولى مثلا مقتل أجاممنون، وتعرض الثانية انتقام أورست، وتعرض الثالثة محاكمة أورست، علما بأن مقتل أجاممنون، وانتقام أورست ومحاكمته، أحداث تنتمي إلى الأسطورة ذاتها: أسطورة إليكترا.

إن استلهام شعراء التراجيديا الإغريق لأسطورة ما، لا يعني التقيد الحرفي بما جاء فيها. فإذا كان البطل مثلا في الأسطورة يعد نموذجا ينبغي الاحتذاء به، فإنه في التراجيديا الإغريقية يصبح مشكلة معقدة، بالنسبة إلى نفسه وإلى غيره. فالتراجيديا الإغريقية تُحول البطل الأسطوري إلى إنسان يعاني صراعا داخليا، لأنه مضطر إلى اتخاذ قرار حاسم في لحظة معينة، وإلى توجيه عمله وجهة معينة، في عالم القيم فيه غير واضحة والأشياء فيه متحولة وغير قارة. إن التراجيديا الإغريقية تعرض بالأساس تلك الحدود التي تلتقي عندها قرارات القوى الإلهية بالأفعال الإنسانية، فيتحول الإنسان في هذه الحدود إلى وحش يصعب فهمه، حيث إن أعماله لا تستند إلى أي مبرر

[1] H.C. BALDRY : Le théâtre tragique des Grecs - p : 121.

عقلاني، ويصبح في الوقت نفسه فاعلا ومفعولا به، بريئا ومذنبا، متبصرا وأعمى، متحكما بعقله في الطبيعة وغير قادر على التحكم في نفسه. فالتراجيديا الإغريقية تحول البطل الأسطوري إلى إنسان يعتقد أنه يمارس أفعاله بكل حرية، وأنه يتخذ المبادرة، ويتحمل المسؤولية، في حين أنه في حقيقة الأمر يجهل المعنى الحقيقي لأفعاله، بل ينتهي به الأمر أحيانا إلى أن يكتشف بأنه قام بما قام به دون أن يعلم. إن البطل الأسطوري يتحول في التراجيديا الإغريقية إلى إنسان يبحث لنفسه عن مكان في عالم اجتماعي وطبيعي وإلهي، يعمه اللبس، وتمزقه التناقضات، حيث ليست هناك قاعدة نهائية وقارة، وحيث يصارع إله إلها آخر، ويصطدم حق بحق آخر، وحيث تتحول العدالة في قلب الحدث إلى ظلم. وهكذا فإن التراجيديا الإغريقية لم تعد مجرد شكل فني، وإنما صارت مؤسسة اجتماعية اتخذت بواسطة المسابقات التراجيديا مكانها إلى جانب المؤسسات السياسية والقانونية. ([1])

وتبدو الشخصية التراجيدية في المسرح الإغريقي أحيانا منتمية إلى ماض أسطوري بعيد جدا، محملة بقوى دينية يُخشى جانبها، وتعكس سمات وملامح الأسطورة، وتتحدث هذه الشخصية وتفكر وتعيش في الحاضر، حاضر المدينة كأحد بورجوازيي أثينا أحيانا أخرى. وتجدر الإشارة إلى أن التراجيديا الإغريقية لا تحمل قط حلولا نهائية تؤدي إلى إزالة الصراعات عن طريق المصالحة، أو تجاوز الخلافات، لذلك فهي شبيهة بسؤال لا يحمل جوابا. ([2])

ولعل ما يميز التراجيديا الإغريقية، هو أن الحدث الأسطوري الذي تنقله إلى خشبة المسرح يمر أحيانا على مستوى الحياة اليومية، في زمن إنساني، ودنيوي محدود، ويمر أحيانا أخرى في زمن ينتمي إلى العالم الآخر، زمن إلهي ومقدس، حاضر أبدا، يمس في كل لحظة مجموع الأحداث ليخفيها تارة،

---

[1] Jean – Pierre Vernant et Pierre Vidal – Naquet : Mythe et Tragédie en Grèce ancienne – Textes à l'appui – histoire classique – Série dirigée par Pierre Vidal – Naquet – Edition La Découverte – Paris – 1973, p : 13.

[2] Ibid, p : 31.

وليكشفها تارة أخرى، لكن دون أن يغفل أو ينسى أي شيء. وبواسطة هذه الوحدة، وهذا التصادم الدائمين، طوال عقدة المسرحية بين زمن البشر وزمن الآلهة، يكشف لنا الحدث الدرامي عن القدرة الإلهية داخل الأفعال البشرية.([1])

ورغم أن الشعراء الثلاثة الكبار قد نهلوا من المعين نفسه، أي من أساطير الملاحم، إلا أن كل واحد منهم قدم عالما تراجيديا خاصا به، وهذا ما جعل Jacqueline de Romilly (جاكلين دو روميلي) تميز بينهم على الشكل التالي:

1) إسخيلوس أو تراجيديا العدالة الإلهية.

2) سوفوكليس أو تراجيديا البطل الوحيد.

3) يوربيدس أو تراجيديا العواطف.

وهكذا فعالم إسخيلوس مليء بالآلهة، كما أن العدالة الإلهية موجودة في كل مكان من هذا العالم، غير أن هذا لا يعني أن هذا العالم ينعم بالنظام، وإنما هو يطمح إلى النظام، لكنه يتحرك داخل المجهول، والخوف، والعنف. وهذا العالم الذي تملأه الآلهة، تسكنه أيضا قوى مرعبة تدخل في إطار المعتقدات البدائية، حيث الموتى يعودون، والإنسان يقع فريسة للكوابيس والرؤى.

إن إسخيلوس، وهو يعيد صياغة الأساطير الإغريقية، يريد أن يثبت أن العدالة حتى عند الآلهة، هي ثمرة الوقت، كما أن هذه العدالة الإلهية تمر عبر المعاناة، أي أنه لا يفهمها ولا يحسها إلا من عرف المعاناة. ثم إن هذه العدالة الإلهية تقتضي أن يكون الإنسان مسؤولا عن أعماله. وفي مسرح إسخيلوس كل الشخصيات مسؤولة عن أعمالها كامل المسؤولية. ([2])

وإذا كانت الأساطير الإغريقية تسمح لإسخيلوس بالحديث عن العدالة الإلهية، فإنها تسمح له أيضا - بفضل ما تحتوي عليه من جرائم قتل عائلية -

---

[1] Jean – Pierre Vernant et Pierre Vidal – Naquet : Mythe et Tragédie en Grèce ancienne, p : 36.

[2] Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque, p ; 67.

بالحديث عن الحياة الإنسانية، وعن الحرب، والسلم، وعن كل القيم المحببة إليه، وإن كانت الحرب تلقي بظلالها على أغلب أعماله، ليظهر من خلالها فظاعة موت الأبطال، وما تعانيه الإنسانية من ويلات الحروب، ومن حصار، وسرقة، ونهب، واستعباد... لذلك يدعو إيسخيلوس في مسرحياته إلى احترام الحياة واحترام الشعب، كما أنه يدخل في كل الأساطير التي يستلهمها - وهي في الغالب أساطير تتعلق بسلالات، أو عائلات، أو أشخاص - تلك الشخصية الجماعية: شخصية المدينة (La cité).([1])

وإذا كانت مختلف الروايات تذهب إلى أن إسخيلوس قد كتب مسرحيات يتراوح عددها بين اثنين وسبعين وتسعين مسرحية، فإنه لم يصلنا منها سوى سبع تراجيديات، ستة منها تقوم على أساطير، هي: 1) الضارعات -2) السبعة ضد طيبة -3) بروميثيوس في الأغلال -4) أجاممنون -5) حاملات القرابين -6) آلهة الرحمة (أو الصافحات)، وهي ثلاثية تضم ثلاثة مآسي، أما المسرحية السابعة فهي: "الفرس"، وهي الوحيدة التي لم تستلهم الأسطورة كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وهكذا يكون إسخيلوس قد استلهم كلا من أسطورة أوديب، وأسطورة بروميثيوس، وأسطورة إليكترا. وباستلهامه لأسطورة أوديب وأسطورة إليكترا يكون قد خصص مجموعة من تراجيدياته لتصوير مصير الأسر الشهيرة، كأسرة آل بيلوس (Les Bélus) في ثلاثيته الأوريستية، وأسرة آل لابداكوس (Les Labdacos) في ثلاثية "لايوس" و"أوديبوس" و"السبعة ضد طيبة". هذه المسرحية الأخيرة تعتبر الجزء الوحيد الذي وصلنا من هذه الثلاثية.

وتجدر الإشارة إلى أنه نتيجة للأزمات التي عرفتها الأرستقراطية اليونانية، فقد وُجدت عدة أساطير تتحدث عن القضاء والقدر، وتصور سيطرة القدر على حياة الإنسان، كما تتحدث عن معاناته في سبيل تغيير مصيره،

[1] Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque, p : 73.

وفرض إرادته الحرة. وقد استفاد إسخيلوس في تراجيدياته من هذه الأساطير لتصوير هذا المصير المحتوم تصويرا فنيا ومنطقيا. ([1])

أما سوفوكليس، فإنه يضع الإنسان في مركز الكون، ويملأ تراجيدياته بمناقشات حول التصرفات والواجبات. وهو بذلك يؤمن بأهمية وعظمة الإنسان، ويقيم صورا لأبطال لا يثنيهم أي شيء عن عزمهم، حتى وإن تخلى عنهم كل من يحيط بهم، وحتى إن بدت الآلهة وكأنها تتلاعب بمصائرهم. ولعل أحسن من يمثل هذه الصورة في تراجيدياته أنتيجون، وإليكترا. فكل واحدة منهما بطلة لا حدود لشجاعتها، وكل واحدة منهما صارمة وأبية، وأخيرا كل واحدة منهما يحركها احترامها للموتى. ([2])

لقد عاصر سوفوكليس التطور الأخلاقي الذي عرفته أثينا، حيث تمت إعادة النظر في الأخلاق الأرستقراطية القديمة على ضوء العقل، وظهرت صراعات ومواقف جديدة انطلاقا من هذا التطور. فتحولت بذلك الشخصيات الأسطورية التي وظفها سوفوكليس في تراجيدياته إلى متحدثة باسم العالم الجديد، تطرح قضايا لم تكن موجودة أصلا في الأسطورة، وتجسد قيما تتطلب الشيء الكثير من الإنسان، وتجعل منه القاضي الوحيد على تصرفاته. ولعل ما ميز تراجيديات سوفوكليس، هو أنه يحاول الإحاطة بمشكل البطولة عن طريق طرح مجموعة من الأسئلة: التنازل أم عدم التنازل؟ الإذعان أم عدم الإذعان؟ الاقتناع بالرأي الآخر أم عدم الاقتناع به؟

وهذه التساؤلات تفرز لنا نوعين من الأبطال في تراجيدياته هما:

1 -أبطال معاندون: وعنادهم يؤدي بهم إلى الوقوع في الخطأ مثل كريون في مسرحية "أنتيجون"، وأجاممنون في مسرحية "أجاكس"، وهرقل في مسرحية "نساء تراخيس".

---

[1] جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام –سلسلة دراسات – عدد 385 –دار الحرية للطباعة –بغداد-1985، ص: 174.

[2] Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque, p ; 86.

2 -أبطال يحظون باحترامنا وتقديرنا لأنه لا شيء يحطمهم أساسا: كأنتيجون، وإليكترا، وأجاكس. ولعل ما يميزهم عن النوع الأول هو القضايا والأفكار التي يدافعون عنها.

إن الأساطير التي استلهمها سوفوكليس جعلت تراجيدياته تتميز بكثرة الأبرياء الذين تم تحطيمهم وسحقهم، كما تتميز بكثرة الآلام الجسدية والمعنوية، ولكنها رغم ذلك أساطير استطاع، من خلال التصرف فيها،

أن يجعلنا نحترم الإنسان، ونحب الحياة. نحترم الإنسان في شخص البطل الذي يتجاوز حدود الشجاعة الإنسانية، ونحب الحياة لأن كل واحد فيها يحاول أن يقوم بأحسن ما يمكن القيام به. ([1])

ويتميز سوفوكليس أيضا بقدرته على أن يختار من بين أكثر الأساطير تعقيدا ذلك الجزء البسيط منها، الذي يمكنه من عرض مختلف الطبائع، ومن تسليط الأضواء على أكثر جوانب الحياة الإنسانية تعقيدا. فسوفوكليس معروف بحرية التصرف في الأساطير، واختياره وتركيزه على التفاصيل التي تمكنه من التعبير عن فكرته بشفافية ووضوح. ([2]) ولعل هذا يبدو واضحا في تراجيديات من مثل: "أوديب ملكا"، و"أنتيجون"، و"إليكترا"، و"نساء تراخيس".

فيما يتعلق بيوربيدس، فرغم أنه لم يكن يصغر سوفوكليس إلا بخمس عشرة سنة، إلا أنه مع ذلك كان ينتمي إلى عصر ذهني مخالف لعصر هذا الأخير. ولقد كان منفتحا على كل التيارات، لذلك عكس في مسرحياته عددا من الأفكار والقضايا الجديدة. كما أن أبطال الأساطير التي استلهمها في تراجيدياته أصبحوا أقرب إلى الحياة اليومية مما كان عليه أبطال إسخيلوس وسوفوكليس. ولعل هذا راجع إلى عنايته الكبيرة برصد حياتهم السيكولوجية، حيث يلقي الضوء على جميع جوانب حياتهم، ويطرح من خلالهم القضايا السياسية اليومية، فيُدين ويناقش ويحتج. وكان يحب أن يُنزل أبطاله من

---

[1] Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque, p ; 113.

[2]- جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص: 174.

عليائهم، وأن يبتعد بهم عن عالمهم الأسطوري. وهكذا فقد زوج إليكترا من فلاح بسيط، وجعلها تعيش كأي ربة بيت، وكأي فتاة فقيرة. فأبطال الأساطير يتحولون على يديه إلى بشر عاديين، يعكسون الضعف الإنساني، ويخضعون لعواطفهم ورغباتهم ومصالحهم. وهذا ما جعله يهتم كثيرا بقضية الخطأ والعقاب، ويناقش كل مواضيع الساعة كالأنظمة السياسية، والطموح أو الحرب، والوراثة والتربية، والحياة العملية أو الحياة التأملية، وكذا الفضيلة أو الرذيلة المتمثلة في المرأة. وتجدر الإشارة إلى أنه لم يكن يؤمن بالآلهة ذلك الإيمان البسيط والكامل الذي كنا نجده عند من سبقوه. لقد كان شاعرا يحمل أفكارا جديدة، ويخضع كل شيء للسؤال، غير أن هذا لا يعني أنه لم يكن متدينا، ولكنه كان يخضع الدين نفسه للأفكار الجديدة. ([1]) هذه الأفكار الجديدة جعلته يناقش الأساطير نفسها، وكذا الصورة التي تعطيها عن الآلهة. فيسجل ابتعاد بعض هذه الأساطير عن الحقيقة، ويرفض أن تكون الآلهة دائما مصدرا للشر، وأن تكون ضعيفة ومحتاجة. وهذا ما جعله يقول على لسان هرقل في المسرحية التي تحمل اسمه: "الإله، إذا كان فعلا إلها، فإنه لا يمكن أن يعرف الحاجة. والحكايات التي تقول عكس ذلك، هي مجرد اختراعات حقيرة للشعراء."([2])

هذا لا يعني أنه يدافع عن الآلهة، ولكنه يطرح الصورة التي يريد أن يكون عليها الدين: دين خالص، وبعيد عن الاعتقادات البدائية، كما أنه يريد أن يكون وجود الآلهة وجودا روحيا لا وجودا ماديا. هذا ما ذهبت إليه Jacqueline de Romilly أثناء تعليقها على مقولة بيليروفون Bellérophon، إحدى شخصيات يوربيدس، "يقال إن هناك آلهة في السماء، ليس هناك آلهة، إلا إذا أردنا ببلادتنا أن نؤمن بالحكايات القديمة."([3])

---

[1] Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque, pp : 141-142.
[2] Ibid, p : 142.
[3] Ibid, p : 143.

لقد آمن يوربيدس بأنه لم يعد من الممكن تحميل الآلهة مسؤولية ما يجري في العالم، ففي مسرحياته "ميديا"، و"أندروماك"، و"هيكوب" و"الضارعات"، و"هيلين"، و"الفينيقيات"، لا يحمل المسؤولية لأي إله عن أي حدث من الأحداث التي يعيشها أبطاله. فالأحداث تتحكم فيها العواطف والرغبات، بل إن هذه الرغبات والعواطف هي أصل آلام الإنسانية.

لقد صارت الشخصيات الأسطورية عند يوربيدس مجرد وسيلة يجعل معاصريه من خلالها يتحدثون عن أنفسهم بحرية: "إن شخصيات يوربيدس لا تملك من أسطوريتها وقدمها سوى الأسماء، أما في مضامينها الفكرية والأخلاقية، أما من حيث المسائل التي تطرحها والمشاكل التي تناقشها، فهي شخصيات معاصرة ومألوفة بالنسبة للمشاهدين من أبناء أثينة."([1])

وهكذا نلاحظ أن الأسطورة الإغريقية كانت تمنح الشاعر التراجيدي الإغريقي حرية اختيار المواضيع والأحداث والشخصيات، كما أنها تمكنه من الإبداع ومن إعطاء التأويلات الخاصة. والأسطورة نفسها عندما يستلهمها أكثر من شاعر، وتخضع لأكثر من تفسير وتأويل، فإنها تعكس التطور الذهني والأخلاقي السريع الذي تعرفه الأجيال المتلاحقة. فإذا كان إسخيلوس يمثل الماضي، والخضوع التقليدي للقوى ما فوق – الطبيعة، ويقبل بسهولة المعتقدات القديمة، وينقل إلى خشبة المسرح تحكم القوى الإلهية في مصائر البشر، فإن الأمر سيختلف مع سوفوكليس. صحيح أنه لن يتخلى عن الجانب الديني التقليدي، لكنه لن يخصص المكانة الأولى في تراجيدياته للآلهة. سيظل القدر مع سوفوكليس يتحكم في مصير الإنسان، ويفرض عليه الخضوع والذل أحيانا، ولكنه مع ذلك قدر أقل حضورا من القدر عند إسخيلوس. قدر منفتح على مفاهيم جديدة: كالعدالة، والمسؤولية. وتظهر الثورة الفكرية أكثر وضوحا في أعمال يوربيدس، فلم تعد الأسطورة بالنسبة إليه إلا وسيلة، والحدث الذي تقوم عليه، مهما كان كبيرا، يتحول في تراجيدياته إلى حجم عادي في حياة عائلة عادية، بل إنه صار من الممكن أن ينتصر أشخاص عاديون في

[1]- جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص: 219.

تراجيدياته بفضل نبلهم وكرم أخلاقهم على أبطال، وبطلات تحركهم رغباتهم، وضعفهم الإنساني.

إن التراجيديين الإغريق يؤكدون، من خلال استلهامهم لأحداث معينة من الأساطير، أن الفعل الإنساني لا يملك من القوة ما يجعله يستغني عن قوة الآلهة، ولا يملك من الاستقلالية ما يجعلنا نتصوره خارج إرادتهم. فبدون حضور الآلهة ومساعدتهم، لا يعدو الفعل الإنساني أن يكون مجرد سراب، أو على الأقل يعطي نتائج عكسية لما كنا نأمل. وأغلب الأجزاء التي يختارها التراجيديون الإغريق من الأساطير، هي تلك التي تعكس اللحظات التي يكون فيها الإنسان مطالبا باتخاذ قرار أو مجموعة قرارات، ثم يسقط بعد ذلك فريسة لهذه القرارات. وتبدو الآلهة في هذه اللحظة وكأنها غريبة عنه، ويصعب فهم أفعالها كما يصعب فهم ردودها على تساؤلاته واستشارته. فتبدو هذه الردود غامضة ومبهمة كغموض وإبهام لحظة اتخاذ القرار.

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كانت التراجيديا الإغريقية تبدو أحيانا متجذرة في الواقع الاجتماعي أكثر من أي نوع أدبي آخر، فإن ذلك لا يعني أنها تعكسه، وإنما تجعله موضع تساؤل، وإذا كانت تنقل إلى خشبة المسرح أسطورة بطل من الأبطال، فإن هذه الأسطورة تشكل في حقيقة الأمر ماضي المدينة (La cité). ماض من القدم بمكان، حيث يبدو الفرق واضحا بين التقاليد الأسطورية التي يعكسها وبين الأشكال الجديدة للمؤسسات القانونية والسياسية، ولكنه في الوقت نفسه ماض قريب إلى درجة أن صراعات القيم لازالت حاضرة، ولازالت تمارس التأثير نفسه على نفوس الناس. ([1])

لقد حافظت الأساطير الإغريقية، حتى عندما تحولت إلى تراجيديات على خشبة المسرح الإغريقي، على عنصر أصلي هو الجو الديني الذي أصبح من مميزات التراجيديا. فالبطل الأسطوري عندما يتحول إلى بطل تراجيدي، ومهما حاول أن يكون إنسانا عاديا وأن يشارك البشر العاديين نزواتهم،

---

[1] Jean – Pierre Vernant et Pierre Vidal – Naquet : Mythe et Tragédie en Grèce ancienne, p : 25.

ورغباتهم، وآلامهم، فإنه يظل مع ذلك يتحرك داخل عالم أكبر من العالم الإنساني العادي، عالم تلفه لمسات إلهية.

وإذا كانت بعض مواضيع التراجيديات، القائمة على أساطير، قد تبدو بعيدة وغريبة عنا، فإن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة إلى الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد، المجتمعين في إطار الاحتفالات والمهرجانات. فتلك المواضيع كانت تشكل تراثا مشتركا بالنسبة إلى الشعراء، والممثلين، والجمهور، كما أن هذه المواضيع كانت تشكل ماضيا. ليس الماضي بمفهومنا نحن، ولكنه الماضي كما كان يتصوره ويراه أفراد المجتمع الذين كانت تكتب لهم هذه التراجيديات. ([1])

ويمكن أن نقول في نهاية الأمر، إنه إذا لم يكن الشكل الأدبي للتراجيديا قد تغير كثيرا، انطلاقا من إسخيلوس، مرورا بسوفوكليس، ووصولا إلى يوروبيدس، فإنه مع ذلك قد تغيرت أشياء أخرى. لقد تغيرت الوسائل الأدبية، والذوق، والأفكار، وإن ظلت التراجيديا قائمة عند كل واحد منهم على عنصرين هامين هما: الماضي الأسطوري، والحاضر السياسي.

وكما لاحظنا ذلك، فإن كل أسطورة إغريقية لها أصل، ومرحلة ملحمية، ثم مرحلة تراجيدية، وأخيرا مرحلة فلسفية. وإذا كنت قد أوليت اهتمامي في هذا المبحث للمرحلة التراجيدية عند الإغريق، فإنني سأحاول في المبحث التالي أن أرى كيف انتقلت الأسطورة الإغريقية إلى باقي أرجاء البحر الأبيض المتوسط، وكيف تعامل معها المسرح الغربي بصفة عامة.

---

[1] H.C. BALDRY : Le théâtre tragique des Grecs ; p : 121.

III-الأسطورة الإغريقية والمسرح الغربي

رغم كثرة الأساطير اليونانية، فإنه يبدو أن أسطورتي "أوديب" و"إليكترا" قد استحوذتا على اهتمام أغلب الكتاب المسرحيين الذين تأثروا بالتراث الإغريقي واستلهموه في أعمالهم. وهكذا فقد أفرد هؤلاء الكتاب المسرحيون مكانة خاصة لهاتين الأسطورتين.

وبتتبعنا (Jacques Schérer) في رصده لأهم الأعمال التي استلهمت أسطورة "أوديب" و"أنتيجون" عبر مختلف الحقب، نجد أن أول من استلهم أسطورة أوديب، بعد كبار شعراء التراجيديا الإغريق، هو الفيلسوف الروماني (Sénéque) "سينيك" في القرن الأول بعد الميلاد. ويبدو أن تراجيديات سينيك قد كتبت للقراءة أكثر منها للعرض، ومن بينها تراجيدية بعنوان "أوديب". وهذه المسرحية أتت ببعض التغييرات التي تخالف الأسطورة الأصل، حيث غادر أوديب طيبة وحده عكس الأسطورة التي تقول إن ابنته أنتيجون قد صاحبته. وإذا كانت الآلهة في الأسطورة قد غفرت له عندما وصل إلى مدينة كولون، وجعلته رجلا مباركا، فإنه لا غفران ولا تكفير في مسرحية سينيك. وكما لاحظ Jacques Schérer فإن العنصر الدرامي ضعيف في هذه المسرحية، كما أن الجانب الأدبي يغلب فيها على الجانب المسرحي. ([1])

وفي سنة 1580، كتب القاضي الفرنسي (Robert Garnier) روبير جاريني (1545-1590) مسرحية شعرية طويلة جدا (2741 بيتا) تحت عنوان "أنتيجون". ولعل ما يميز هذه المسرحية، هو ما تزخر به من كثرة الموتى، حيث يوجد فيها ستة أموات هم: إيتوكل، وبولينيس، وجوكاست، وأنتيجون، وهيمون، وأوريدس. ولا يعيش في هذه المسرحية إلا أوديب رغم أنه كان سببا في موت كل هؤلاء. وتظل أنتيجون في هذه المسرحية مخلصة لأبيها وأمها وأخويها وخطيبها، وكذا لقناعاتها الدينية والأخلاقية رغم كل

[1] Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque, p : 163.

المآسي. إن تراجيدية روبير جاريني تؤكد بقوة - في حقبة كانت فيها قضية القدر تؤرق كثيرا المسيحيين- أن اللعنة التي أصابت أوديب، هي لعنة سابقة لميلاده. ([1])

وكتب الشاعر الفرنسي "Corneille" كورني (1606-1684) سنة 1659 تراجيدية "أوديب"، التي تعتبر بداية عودته إلى عالم المسرح بعد أن هجره لسنوات طويلة. وقد جاءت هذه التراجيدية في حقبة كانت فيها فرنسا تعاني من هزات سياسية عنيفة، وكان الجمهور المسرحي يبحث عن اللذة التراجيدية. لكن الالتزام الحرفي بالعالم القديم وبقيمه وأساطيره، كان يبدو قويا بالنسبة إلى هذا الجمهور، لذلك اضطر كورني إلى أن يدخل تغييرات مهمة على الأسطورة، بل إنه ذهب أبعد من ذلك حيث أضفى عليها تأويلات جديدة. فعندما فقأ أوديب عينيه ونزل منهما دم، كان لهذا الدم ثلاث قيم رمزية هي:

1-إن أوديب ارتكب خطأ عن جهل، وعليه يكفي نصف موت لعقابه. ويعني نصف الموت هنا العمى.

2-إن السماء مذنبة كأوديب، إن لم تكن أكثر ذنبا منه، لذا فهي لا تستحق نظراته إليها.

3-إن لدم أوديب قدسية كبيرة، فما أن لمس الأرض حتى تطهرت، وتم القضاء على وباء الطاعون.

وهكذا فقد رسم كوروني صورة لأوديب بملامح المسيح المخلص، ذو القدرات الخارقة، ولعل هذه الصورة كانت تتناسب إلى حد كبير مع تفكير جمهور ذلك العصر، الذي كان يعتقد أن الملك هو صورة للرب. ([2])

وكتب (Racine) ([1]) راسين (1639-1699) في بداية عهده بالمسرح تراجيدية "La Thébaide ou les frères ennemis" "الإخوة الأعداء"،

---

[1]Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque, p ; 164.
[2] Ibid, p : 166-167.

حيث جعل ابني أوديب، إيتوكل وبولينس توأمين، وجعل سبب كرههما المتبادل، هو أن أصلهما ثمرة محرمة. وإذا كانت هذه التراجيديا تنتهي بكارثة، فليس لأن الآلهة لعبت دورا كبيرا في هذا الحدث، وإنما ذلك راجع، حسب راسين، إلى عوامل سيكولوجية أولا (الحقد المتبادل بين الأخوين)، وإلى مؤامرات خالهما كريون ثانيا.

وبدأ (Voltaire) فولتير (1694-1778) تجربته المسرحية، تماما كراسين، بتراجيدية "أوديب" سنة 1718. وكان هذا هو أول عمل له وقعه باسم فولتير، ولا شك أنه كان يسعى من خلال هذه المسرحية إلى تقديم عمل أجود من عمل سابقه كورني. وإذا كانت هذه المسرحية قد لاقت نجاحا كبيرا، فلأنه تنبه إلى أن عمله لا ينبغي أن يرتكز على الجانب التراجيدي في الأسطورة، لأن الجمهور المسرحي في ذلك العصر كان متعطشا إلى المتعة واللذة. لذلك لجأ فولتير إلى تبسيط البنية الدرامية للأسطورة، مع تقوية الحمولة العاطفية التي أثرت بشكل واضح على معاصريه.

وفي سنة 1754 نشر الكاتب الفرنسي Antoine Houdar de la Motte تراجيديتين، كل واحدة منهما تحمل عنوان "أوديب". وقد كتبت الأولى نثرا – وهي في حقيقة الأمر ترجمة لتراجيدية سوفوكليس – وكتبت الثانية شعرا. ويرى Jacques Schérer أنها مسرحية ضعيفة على العموم. وربما كان أهم جانب فيها هو مقدمتها، حيث حاول الكاتب، من خلالها، أن يبين سبب اختياراته، وأن يعيد التفكير في أسطورة أوديب برمتها وفق ميول جمهور عصره. ويقول في هذا الصدد: "كنت أريد أولا أن يكون أوديب مذنبا،

---

[1] تجدر الإشارة إلى أن راسين استفاد كثيرا في مراحل لاحقة من الميثولوجيا الإغريقية حيث كتب مسرحية Andromaque سنة (1667)، ومسرحية Iphigénie سنة (1674)، ومسرحية Phèdre سنة (1677)، ومن خلال كل هذه المسرحيات ذات الأصل الميثولوجي الإغريقي كان يؤكد الفكرة العميقة التي كانت تراود كبار التراجيديين الإغريق: فكرة اللعنة التي تحل ببعض السلالات.
انظر على سبيل المثال:
Revel Ellito : Mythe et légende dans le théâtre de Racine – Lettres Modernes – Minard – Paris - 1969

وذنبه وإن كان جسيما، إلا أنه ينبغي أن يكون ملائما لفضائل كبرى. هذه الفكرة دفعتني إلى أن أجعل ذنبه الوحيد هو طموحه المفرط."([1])

وكتب الشاعر الفرنسي Jean-François Ducis(1816-1733) مسرحيتين استلهم فيهما أسطورة أوديب: الأولى سنة 1778 تحت عنوان "Oedipe chez Admete" (أوديب عند أدميت)، والثانية سنة 1797 تحت عنوان "Oedipe à Colone" (أوديب في كولون). وتقدم المسرحية الشعرية الأولى، ذات الفصول الخمسة، أوديب كعجوز فاضل وسط كل هذه الجرائم، عزاؤه وسط كل هذه الآلام ثقته بنفسه، أما المسرحية الشعرية الثانية، فهي تلخيص للمسرحية الأولى في ثلاثة فصول، حيث حافظت على عدد من الأفكار والتعابير الموجودة في المسرحية الأولى. وتبدو هذه المسرحية ضعيفة إلى حد بعيد، ومبهمة، وتقترب من تراجيدية فولتير أكثر مما تقترب من تراجيدية سوفوكليس.

وفي سنة 1803 كتب الكاتب الألماني Friedrich Von Schiller (فردريك فون شيلير) (1759-1805) مسرحية "خطيبة ميسين" "La fiancée de Missine"، مستلهما أسطورة أوديب، حيث يقدم أخوين هما قيصر (César) ومانويل (Manuel) يتبادلان الكره، تماما كإتيوكل وبولينيس، ويحبان بجنون فتاة دون أن يعلما أنها في حقيقة الأمر أختهما. ويقتل قيصر أخاه مانويل من أجل هذه فتاة، وعندما يعلم الحقيقة ينتحر. وهكذا نلاحظ أن توظيف الأسطورة هنا جزئي، وأن المسرحية استفادت من أسطورة أوديب أكثر مما أغنتها.

وقام الكاتب الألماني Heinrich Von Kleist(1811-1777) بخطوة جريئة من خلال كتابته لمسرحية "La cruche cassée" "الجرة المكسورة"، حيث نقل أسطورة أوديب من مجال التراجيديا إلى مجال الكوميديا. ومما لا

[1] Antoine Houdar de la motte, cité par Jacques Schérer in : Dramaturgies d'Œdipe, p : 172.

شك فيه أن الانتقال بأوديب إلى عالم الكوميديا، قد أحدث تغييرا كبيرا في بنية الأسطورة إلى درجة التحوير.

ومع العقود الأولى للقرن العشرين، استلهم كل من أندريه جيد (André Gide) (1869-1951) وجان كوكتو (Jean Cocteau) (1889-1963) أسطورة أوديب. وهكذا كتب أندريه جيد، سنة 1931، مسرحية "أوديب" (Oedipe) محاولا مزج عناصر من الأسطورة بعناصر من الحياة اليومية. ولعله كان يسعى من خلال هذا المزج بين الماضي والحاضر إلى تأكيد تلك الإيديولوجية القائلة بأن الماضي ميت وباطل ماعدا الفن الموروث، لذا يجب تخليص الحاضر والمستقبل من قبضة الماضي بكل معتقداته ومؤسساته الأخلاقية. وقد أزاح أندريه جيد عن كل شخصيات الأسطورة أدوارها التقليدية، وأسند إليها أدوارا جديدة بمواقفها ومشاكلها. "فأوديب - المعروف كبطل تراجيدي والمحتوم عليه قضاؤه- أصبح إلى جانب ذلك بطلا لفعل اختياري لا يخلو - في رأي جيد- من تأكيد خطر حرية الإنسان."([1])

وقد وقف جيد من قضية الحرية هاته موقف النفي المطلق طوال الوقت، فهو يرى أن الإنسان مسير، وبالتالي يوضع سلفا في وضع يحول دون تصرفه بحرية، فكيف يسأل عن أعماله؟ ولعل هذا ما يسمح بالقول بأن مسرحية جيد عمل فني مبتكر، قلب مادة الأسطورة رأسا على عقب: "إنها مناقشة أخلاقية واسعة النطاق تعكس فكر المؤلف نفسه أولا وأخيرا."([2])

وبعقدنا لمقارنة بين تراجيدية سوفوكليس وتراجيدية جيد، نجد مجموعة من نقط الاختلاف، أبرزها:

1-إذا كان أوديب عند سوفوكليس قد فقأ عينيه حتى لا يرى ما يجب ألا يراه، فإن أوديب عند جيد يفقأ عينيه لأنه لم ير ما كان يجب أن يراه (الحرية، والتقدم، والديموقراطية)، وإذا كان أولهما قد أجاب عن الأسئلة الممكنة وأكد

---

[1]- إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما والنقد –دراسات أدبية-الهيئة المصرية العامة للكتاب-1987 –ص: 41

[2]- سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي –عالم الفكر-المجلد السادس عشر-العدد الثالث-أكتوبر / نوفمبر /ديسمبر-1985-ص: 120.

إرادة الآلهة، فإن ثانيهما أثار أسئلة ورفع من إرادة الإنسان عن طريق تحديها لإرادة الآلهة. ([1])

2-إذا كان أبناء أوديب لم يلعبوا دورا مهما في مسرحية سوفوكليس، فإنهم قد لعبوا دورا بارزا في مسرحية جيد، حيث أبرز من خلال مواقفهم ما تأثر به هو من علوم حديثة كعلم الوراثة. فقد أظهر إيتوكل وبولينيس في ثوب عصري تماما، متأثرين بأبيهما تأثرا كبيرا، ووارثين عنه صفات وأفعالا كثيرة، بل إنهما تجاوزاه بمراحل في كثير من الأشياء، وخصوصا في إلحاده.([2])

أما مسرحية "La machine infernale" "الآلة الجهنمية" لجان كوكتو، التي كتبها سنة1934، فهي مسرحية شاعر على الخصوص، فكل فصل من فصولها الأربعة يعكس ما ينبغي أن نحسه، أكثر مما ينبغي أن نفهمه بواسطة الذكاء. وإذا كان كوكتو يوظف في هذه المسرحية أسطورة إغريقية قديمة جدا، فإنه يعرضها في صورة عصرية مغايرة تماما لصورتها الأصلية، حيث نجد في المسرحية آلة دقيقة الصنع، ابتكرتها آلهة الجحيم، تدور في بطء وإيقاع منتظم طوال حياة الإنسان. هذه الآلة من أتقن الآلات التي صنعتها آلهة الجحيم لتعذيب الإنسان، وللقضاء على حياته بشكل حسابي ودقيق.

ومن الأهداف التي سعى إليها كوكتو في هذه المسرحية، التخفيف من حدة التوتر الدرامي الذي كان مسيطرا على المسرح في تلك الحقبة. وهكذا خفف كوكتو من حدة التوتر والترقب حين جعل "الصوت" – وهو في حقيقة الأمر بديل للجوقة التقليدية في التراجيديا اليونانية – يفتتح كل فصل من الفصول، ويلخص الأحداث للجمهور، ويعين مكانها وزمانها، وكأنه راوي في مسرحية بريختية. ([3]) ورغم أن القدر يكشف عن بعض خفاياه في هذه المسرحية، إلا أن أبطالها لا يفهمون غالبا تلميحاته، ويقعون في الشراك

---

[1]- إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما والنقد –ص: 41.

[2] مصطفى عبد الله إبراهيم: أسطورة أوديب في المسرح المعاصر-الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1983- ص: 46.

[3] إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما والنقد –ص: 43.

المنصوبة لهم. ويحاول كوكتو من خلال إيمانه بما يعانيه الإنسان من تعب في الوجود، وعناء في الحياة، أن يعرض علينا فكرته عن القدر والآلهة التي تتحكم في مصير الإنسان، ولكن بوصفه إنسانا يعيش في القرن العشرين. وعندما استخدم كوكتو "لغة القرن العشرين في الحوار، وعبر عن أفكار حديثة، وألبس شخصياته ملابس حديثة، أخرج المسرحية من الزمان، ومن سياقها التاريخي، وهكذا أكسبها طابعا عالميا أكيدا."([1])

وتجدر الإشارة إلى أن استلهام أسطورة أوديب لم يكن حكرا على المسرحيين الغربيين والعرب، بل لقد اهتم بها أيضا بعض الكتاب من إفريقيا السوداء. وهكذا قدم الكاتب والمخرج المسرحي النيجيري Ola Rotimi سنة 1968 مسرحية "The gods are not to blame" "الآلهة ليست مذنبة". ويبدو الإطار العام في هذه المسرحية إفريقيا، والابتكار قليل فيها، وإن كانت أهم نقطة ميزتها، والتي يمكن اعتبارها غريبة عن الأسطورة، هي محاولة تبرئة الآلهة.

وفي سنة 1971 قدم الكاتب Yaya Konate- الذي كان ينتمي إلى ما كان يسمى في ذلك الوقت بفولتا العليا – في إطار المهرجان المسرحي الإفريقي، مسرحية "Oedipe noir, ou le drame de la jeunesse" "أوديب أسودا، أو مأساة الشباب". ومن أجل أن تتلاءم هذه المسرحية مع ذوق وفكر الجمهور، لجأ هذا الكاتب إلى إحداث تغييرات على مستوى الأسطورة تتناسب مع واقع الحياة الإفريقية. فالمجاعة في المسرحية، عوضت الطاعون في الأسطورة. وهي مجاعة نشأت عن استغلال الأغنياء للشباب. هؤلاء الشباب الذين يعتمد عليهم أوديب الملك المصلح في هذه المسرحية ([2]).

وهكذا نلاحظ أنه منذ أن أبدع سوفوكليس تراجيديته الخالدة عن أوديب، وإمكانيتها الفكرية والفنية لا تكف عن اجتذاب كتاب المسرح على مر

---

[1] سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي –عالم الفكر-المجلد السادس عشر-العدد الثالث- أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر-1985-ص: 126.

[2] Jacques Schérer : Dramaturgies d'Œdipe, p : 177-178.

العصور. ولعل ذلك راجع إلى ثراء هذه الأسطورة وعمقها الإنساني، وما تتيحه من فرص الإبداع والخلق، وراجع كذلك إلى أنها تجعل الناس أمام حقيقتهم الشخصية والاجتماعية، بطريقة مباشرة ومؤثرة أكثر من أي أسطورة أخرى.

وما من شك في أن أسطورة "إليكترا" لا تقل أهمية عن أسطورة أوديب، ولا أدل على ذلك من أن كبار شعراء التراجيديا الإغريق قد عالجوها، كما استلهمها عدد من الكتاب المسرحيين في حقب مختلفة. وهكذا كتب فولتير مسرحية "Oreste " أورست" سنة 1750، وكتب التراجيدي الإيطالي (فيتوريو ألفييري) (Vittorio Alfieri) (1749-1803) سنة 1783 مسرحية "Agamemnon et Oreste" "أجاممنون وأورست"، وفي سنة 1905 كتب الكاتب الفرنسي (أندري سواريس) (André Suarès) (1868-1948) مسرحية "Tragédie d'Electre et d'Oreste" (تراجيدية إليكترا وأورست)، وفي سنة 1909 كتب الشاعر النمساوي (هيجو فون هوفمانستال) (Hugo Von Hofmannsthal) (1874-1929) مسرحية "Elektra" "إليكترا". وكتب الكاتب الأمريكي (أوجين أونيل) (Eugène O'Neill) (1888-1953) ثلاثيته المشهورة "Le deuil sied à Electre" "الحداد يليق بإليكترا" سنة 1931. وكتب الكاتب الفرنسي (جون جيرودو) (Jean Giraudoux) (1882-1944) مسرحية "Electre " "إليكترا" سنة 1937. وفي سنة 1943 كتب (جون بول سارتر) Jean - Paul Sartre (1905-1980) مسرحية "Les mouches" "الذباب". وإذا كان أوجين أونيل في ثلاثيته قد استلهم ثلاثية إيسخيلوس "الأوريستية"، فإنه لم يعالج أحداث الأسطورة اليونانية بشكل مباشر، وإنما بحث لها عما يوازيها في الواقع الإنساني المعاصر عامة والأمريكي خاصة : "فإذا كان القدر اليوناني خارجيا، ويتمثل في تلك القوى العليا التي تتدخل في حياة الإنسان رغم إرادته، فإن القدر الحديث عند أونيل داخلي، ويتمثل في ماضي الإنسان، ودوافعه النفسية

التي يمكن إخضاعها للتفسيرات العلمية وتقديراتها."([1]) وقد يبدو هذا الرأي، في القدر الحديث عند أونيل، مناقضا لما صرح به أونيل نفسه حين قال: "إنني أهتم بالعلاقات بين الإنسان والله،"([2]) لكن هذا التناقض يختفي إذا علمنا أن المقصود "بالله" هنا هو ذلك المجهول الذي يصطدم به أبطال أونيل وهم يبحثون عن إقامة سعادة لا تكف عن الهروب من بين أيديهم.

وإذا كان أونيل قد ابتعد عن الإطار اليوناني لثلاثية إسيخيلوس حيث جعل أحداث ثلاثيته بين عامي 1865 و1866 عند نهاية الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال والجنوب، داخل أسرة "آل مانون"، إحدى أسر الشمال البورجوازية، فإنه مع ذلك يتفق مع إسخيلوس في النتيجة النهائية للمسرحية، وهي "أن الإنسان ضحية القدر مهما اختلفت صوره أو تفسيراته. إن قدر أونيل إنما يخضع لقانون السببية، ولهذا قال أونيل في هذا الصدد إنه أراد تصوير القدر كما يفهمه اليونان، على أن يكون تصويرا نفسيا مستحدثا يخضع للمقاييس والأحكام العلمية."([3]) وربما كان هذا الحديث عن التصوير النفسي هو الذي جعل أغلب المتتبعين لأعمال أونيل يؤكدون أن هذه الثلاثية قد استفادت إلى حد كبير من نظريات فرويد في علم النفس، ومن الكشوفات النفسية الحديثة بصفة عامة. ولعل هذا ما يؤكده أونيل نفسه حين يقول: "إنني أريد أن أجسد على المسرح ذلك المجهول الذي في إطاره يتصور كل رجل وكل امرأة معنى كل حدث أو حادثة على وجه الأرض، لكن دون فهم هذا المعنى."([4])

وفي سنة 1937 قدم جان جيرودو مسرحية "إليكترا" ليلتقي من خلالها مجددا بالميثولوجيا اليونانية، بعد أن كان قد التقى بها سنتين من قبل في مسرحية "La guerre de Troie n'aura pas lieu"، "لن تقوم حرب

---

[1] إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما والنقد –ص: 47.

[2] Eugène O'Neill, cité par Paul-Louis Mignon, in : Le théâtre au 20è siècle – Folio – Essais – Gallimard – (édition augmentée et actualisée) – Paris, 1986, p : 258.

[3] سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما -المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة – 1966 – ص: 33.

[4] Eugène O'Neill, cité par Paul-Louis Mignon, in : Le théâtre au 20è siècle, p : 252.

طروادة". وقد كتب جيرودو مسرحية "إليكترا" وبوادر الحرب العالمية في الأفق. وهكذا فقد عبر بها "عن ذلك الجو المشحون بالتوتر، فقد كان خبيرا بالمحيط النفسي والاجتماعي والسياسي، ذلك لأنه كان يعمل ديبلوماسيا في وزارة الخارجية [...] لهذا رأيناه ينتقل بأسطورة إليكترا من محيط النزاع بين أفراد أسرة واحدة إلى المحيط الدولي."([1])

ولعل ما يميز شخصية إليكترا عند جيرودو، هو أنها تتسبب في المآسي نتيجة التزامها بالفضيلة وإخلاصها للواجب، وكذا نتيجة نقاء سريرتها. ويبدو أن التشاؤم الذي اشتهر به جيرودو لم يكن نهائيا في هذه المسرحية، فإذا كان التاريخ قائما، فإنه ليس في حقيقة الأمر إلا إطارا للحياة الإنسانية، هذه الحياة التي تملك من التناسق والفرحة ما تعجز الحروب، والقسوة، والعنف عن تدميره نهائيا. ([2]) وتبرز مسرحيات جيرودو رغبته في التغلب على تشاؤمه، وفي الانتصار على الموت وعلى قوى الشر بوسائل شعرية ومسرحية. وجيرودو في مسرحيته إليكترا، كما في أغلب مسرحياته، يلبس أفكاره وجه امرأة أو رجل، ويقيم فيها صراعا حول مواضيع رئيسية كالحب، أو الخيانة، أو الحنان، أو الحرب، أو السلام، أو الشرف، أو السعادة، أو نقاء السريرة. فالشخصية في مسرحية "إليكترا" ليس لها حضور ووجود الكائن الحي، إنها بالأحرى رمز للشكل الذي ينبغي أن يكون عليه الإنسان، وللطريقة التي يجب أن يتصرف بها. هذا بالإضافة إلى البساطة النموذجية التي تفرضها العقلية الشعبية على الأسطورة. فإليكترا "ليست هي إليكترا، ذلك المجموع من الخلايا والأعصاب بكل تناقضاتها، إنها صورة لنقاء إليكترا التي يحركها ويسير خطواتها خيط واحد، ورغبة واحدة."([3])

وتقوم مسرحية ج.ب.سارتر "الذباب" (1943) هي الأخرى على أسطورة إليكترا، وقد ضمنها أفكاره الإنسانية المعاصرة التي تهتم بالإنسان،

---

[1] سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، ص: 31.

[2] Pierre-Henri Simon : Théâtre et destin – (La signification de la renaissance dramatique en France au 20è siècle)- Armand Colin-Paris- 1959-p : 86.

[3] Paul-Louis Mignon : Le théâtre au 20è siècle- p : 161.

وبقضايا الوجود، كما تهتم بالبطل الدرامي الذي يدخل في صراع مع قوى أكبر منه. "وعندما أخرجت المسرحية على مسرح سارة برنار عام 1943، لم يكن سارتر معروفا إلا عند عدد محدود من الجمهور، اطلع على مجموعته القصصية "الجدار"، وعلى روايته "الغثيان". ولقد كان مشاهدوا المعالجة المسرحية الجديدة للأسطورة القديمة، يدركون أن لها علاقة حميمة بالموقف الأخلاقي للاستعمار الألماني لفرنسا في ذلك العام، ولهذا لم يكن الباريسيون يذهبون إلى المسرح للفرجة على عرض جديد فحسب، وإنما لكي يشعر كل منهم بأنه يجب عليه أن يتضامن مع زميله في دراما الحياة اليومية التي يعيشونها جميعا."([1]) ومعنى هذا أن سارتر كان يهدف من وراء هذه المسرحية إلى إثارة الأحداث السياسية الراهنة، وإلى طرح مفهومه للحرية. فالإنسان، حسب سارتر، محكوم عليه بالحرية، بل إن الحرية قدره، وإذا ما تخلى عنها في يوم من الأيام، فإنه يفعل ذلك بحرية أيضا، غير أنه لا يكفي أن يكون الإنسان حرا، ولكن يجب أن يتحمل مسؤولية حريته.

وترفض إنجريد جالستر النظرية القائلة بأن سارتر اختار أسطورة إليكترا لكي يخدع الرقابة الألمانية، فإذا كان قد لجأ إليها فلأن أي إبداع جديد كان يأخذ عنده شكلا أسطوريا منذ البداية، نظرا لثقافته اليونانية واللاتينية، فضلا عن أن شكل مسرحية "الذباب" الأسطوري مكنه من عدم تجاوز حدود "اللياقة". ([2])

ورغم أن سارتر لا يؤمن كثيرا بكل ما هو إلهي، إلا أنه مع ذلك جعل جوبيتير (Jupiter) كبير الآلهة يدير أحداث مسرحيته، وليس في هذا تراجع منه عن موقفه، وإنما تأكيد على أن الله ما دام يعيش في خيال الناس فإنه سيبقى موجودا. إذن فسارتر ينفي وجود الآلهة في هذه المسرحية، ويؤكد أن كل ما هناك هو فقط فكرة عن هذه الآلهة في أذهان الناس تحميهم من اليأس

---

[1] إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما والنقد –ص: 50.

[2] نقلا عن سامية أسعد: جولة في كتاب "أنجريد جالستر" مسرح ج.ب. سارتر أمام أول نقاده. – عالم الفكر- المجلد السابع عشر-العدد الرابع-يناير-فبراير –مارس – 1987، ص: 248.

ومن لامعقولية هذا الوجود. وبما أن الآلهة القديمة ترد في الأساطير على شكل شخوص حية، فإن سارتر يستغلها كوسيلة للجدل والنقاش، مادام من الممكن محاورتها ومساءلتها حسب الأساطير. كل هذا جعل النقاد يرون في مسرحية "الذباب" خاصة، ومسرح سارتر عامة، عودة قوية إلى مسرح الأفكار، وإلى مسرح القضية. ([1])

لم تكن أسطورة أوديب وأسطورة إليكترا وحدهما موضع اهتمام كتاب المسرح الغربيين، فهناك أيضا أسطورة أنتيجون "Antigone" التي استلهمها كل من كوكتو عام 1922 وجان أنوي (Jean Anouilh) سنة 1942. أسطورة أنتيجون التي يقول في حقها هيجل "إن أنتيجون على حق من وجهة نظرها لأنها تمثل الحق الذي في ضمير كل إنسان، وكريون على حق هو الآخر في نظر نفسه لأنه يمثل الدولة ويحافظ على قوانينها... فالخلاف إذن لا يقبل التوفيق، ولابد لكل منهما، نتيجة لذلك، أن يشقى على حده، وهذه هي التراجيديا."([2])

وتوافق أسطورة أنتيجون إلى حد بعيد تعريف ألبير كامو (Albert Camus) للمأساة، حيث يقول: "تنشأ المأساة عندما يعارض الإنسان، بدافع الكبرياء، النظام الإلهي، سواء كان متمثلا في الآلهة أو في المجتمع. وكلما كان تمرد الإنسان مشروعا وكان هذا النظام لازما وضروريا ازدادت المأساة حدة."([3])

وقد تناول كوكتو في مسرحية "أنتيجون" الأسطورة القديمة تناولا عصريا، بعد أن كثفها واستخلص بنيتها العميقة، حيث نجد في هذه المسرحية عالمين: العالم الإغريقي، والعالم الحديث الذي ينتمي إليه كوكتو. ويحلق كوكتو، من خلال العالم الحديث، فوق تراجيدية سوفوكليس وكأنه يلتقط صورا

---

[1] Pierre-Henri Simon : Théâtre et destin -p : 165

[2] هيجل، نقلا عن سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، ص: 37.

[3] ألبير كامو، نقلا عن سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر – مجلة عالم الفكر-المجلد السادس عشر-العدد الثالث –أكتوبر –نوفمبر-ديسمبر –1985، ص: 127.

لبلاد اليونان. وهذا ما عبر عنه في تقديمه للمسرحية حيث قال: "هذه تجربة لتصوير بلاد الإغريق من فوق طائرة، تصويرا يكشف عنها منظرا جديدا [...] وربما كانت محاولتي وسيلة لإحياء الدرر القديمة التي من فرط معايشتنا لها أصبحنا نتأملها دون وعي وانتباه. ولكني رغم تحليقي فوق نص شهير سأجعل كل واحد يسمعه كما لو كان ذلك لأول مرة."([1])

إذن ففي استلهامه لأسطورة أنتيجون محاولة منه للرد على الذين يعتقدون أن النصوص والمواضيع القديمة قد أصبحت متجاوزة لقدمها ولكثرة معالجة الكتاب لها، لذلك صاروا ينظرون إليها بدون اهتمام كبير. فبالنسبة إليه، إذا كانت أحداث الأسطورة معروفة لدى القارئ سلفا، فإنه على الكاتب أن يسعى إلى تجديد عنصر التشويق فيها، وأن يضيف إليها بعض العناصر المبتكرة حتى يشد القارئ والمتفرج، فكأنه يقرأها أو يشاهدها لأول مرة.

إن أنتيجون، عند كوكتو، تسعى إلى تحقيق ذاتها ووجودها حتى لو أدى بها ذلك إلى التدمير الذاتي، بل إن قضية دفن جثمان أخيها تبدو وكأنها مجرد ركيزة أقامت عليها قضيتها الخاصة. ولعل قضيتها الخاصة تكمن في الثورة على النظم الثابتة، والقوانين الجامدة، وعلى كل ما من شأنه أن يجعل قانون العالم المادي يتغلب على قانون الروح الإنساني. لذلك قال كوكتو: "إن أنتيجون هي بحق قديستي."([2])

وإذا كانت التراجيديا في الأصل ذات طابع ديني ومهيب وتستلهم أساطير كبرى، وتتحدث عن أفكار عظمى تتعلق بقدر المدن وقدر الأشخاص، فإن هذا المفهوم يتغير تماما عندما يتعلق الأمر بكاتب مسرحي كجان آنوي، الذي ُجد في عصر ضعفت فيه العقائد، وسيطر فيه الشك على كل الأفكار والأشكال، وبدأ المفهوم الجديد للتراجيديا يتجلى في الوعي بالضغوط التي يمارسها القدر على الإنسان. إنها تراجيديا الرفض لا تراجيديا الخنوع،

---

[1] جان كوكتو، نقلا عن جلال العشري: لن يسدل الستار – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1989 – بدون طبعة، ص: 148-149.

[2] المرجع نفسه، ص: 154.

تراجيديا السخرية لا تراجيديا الدموع، تراجيديا تتعلق باللامعقول أكثر مما تتعلق بالمطلق. ([1])

وإذا كانت تراجيدية سوفوكليس "أنتيجون" قد طرحت مفهوما جديدا بالنسبة إلى العالم والفكر الإغريقيين - وهو ذلك الاصطدام بين مفهومين: مفهوم العدالة الاجتماعية ومفهوم العدالة الإلهية- فإن مسرحية أنوي تطرح اصطداما بين نوعين من الحياة: حياة مبتذلة، يمثلها كريون، وحياة تسعى من خلالها أنتيجون إلى إثبات حريتها التي لا تقدر بثمن: حرية الاختيار، وحرية القرار.

ومن مميزات مسرح آنوي أنه فعال، وقادر على شد الانتباه، وإثارة الدهشة منذ أول وهلة. ولا أدل على ذلك من أننا نكتشف أنتيجون وباقي الممثلين بلباس عصري، كما أننا نكتشف خشبة المسرح عارية من كل شيء في انتظار أن تحرك الجوقة ميكانيزمات القدر. ([2]) فتبدو هذه المسرحية، القائمة على أسطورة قديمة، وكأنها تنتمي إلى كل مكان وزمان، وإن كان هذا لم يمنع كاتبها من أن يناقش القضايا السياسية التي كانت تعيشها فرنسا آنذاك، خاصة ذلك الصراع بين أنصار الديموقراطية والعدالة الاجتماعية وأنصار السياسة الانتهازية بشكلها المعهود. ولعل هذا الصراع هو الذي أكسب شخصيات الأسطورة ملامح وأبعادا جديدة في مسرحية آنوي.

وفي سنة 1935 أحسن جان جيرودو، الديبلوماسي المحنك الذي دافع عن عدة قضايا إنسانية، بالخطر الذي يتهدد أوربا والعالم من جديد، وبما قد تعانيه الإنسانية من فظاعة الحرب وويلاتها، فكتب مسرحية "لن تقوم حرب طروادة" "La guerre de Troie n'aura pas lieu"، مستلهما فيها ملحمة الإلياذة، لكن حرب طروادة ستقوم لأسباب إنسانية أولا، ولأسباب تتعلق بالقضاء والقدر ثانيا. فهللينا، زوجة منيلاس ملك إسبرطة - التي اختطفها باريس ابن ملك طروادة، وكانت سببا في قيام الحرب بين الإغريق

---

[1] Pierre-Henri Simon : Théâtre et destin -p : 156.

[2] Paul-Louis Mignon : Le théâtre au 20è siècle- p : 159.

والطرواديين- لم تكن شريرة، ولم تكن تريد أن تلحق الأذى بأي أحد، إلا أن جمالها وافتتان الرجال بها كان سببا في قيام هذه المأساة. ([1])

إن المواضيع التي تطرق إليها جيرودو في هذه المسرحية، تخص حرب طروادة، ولكنها تخص أوربا والعالم بأجمعه في العمق. ويظهر جيرودو في هذه المسرحية شاعرا، وكاتب كوميديا، ورجل أخلاق. فمسرحيته تقوم على قضية الحرب والعدالة، وهي قضية عانى منها جيل ما بين الحربين، كما أن لمسات ساخرة كانت تطبع المسرحية رغم سيطرة القدر عليها. إنه قدر يدفع الناس إلى الحروب، ويفرضها عليهم فرضا. فهو قدر لا يراعي المنطق ولا أحوال الإنسانية. إنه قوة غامضة تدفع الإنسان إلى أن يلقى هلاكه بمحض إرادته. وموضوع حرب طروادة، كان أنسب موضوع يمكن لجيرودو أن يبرز من خلاله كراهيته للحرب، "وإيمانه العميق بأن الحب أقوى من الحرب، وأنه لابد أن ينتصر الحب في النهاية."([2])

وهكذا نلاحظ أن المسرح الغربي في تعامله مع الميثولوجيا الإغريقية يعرض علينا شخصيات وحيدة، تعيش في مكان وزمان بعيدين عنا، ولكن أجسادها وأصواتها يمكنها أن تصبح أجسادنا وأصواتنا، وبذلك يصبح وجود تلك الشخصيات قادرا على أن يضم وجودنا جميعا، ومن خلال تلك الشخصيات، يستطيع الواحد منا أن يبحث لنفسه عن مزاج غريب، وأن يسكن روحا أخرى، وأن يعيش قدرا آخر. ([3])

ولعل ما يميز التراجيديا الإغريقية عن المسرح الغربي القائم على الميثولوجيا الإغريقية، هو أن التراجيديا الإغريقية أكثر صفاء، وأكثر انسجاما لأنها تقوم على أساس من العقائد المشتركة، وفي ظل عالم ديني يختلط فيه ما هو إلهي بما هو إنساني، في حين أن المسرح الغربي، القائم على الميثولوجيا الإغريقية، يستند إلى عقائد مختلفة وانتماءات متباينة، وبذلك تكون أسباب

---

[1] Pierre-Henri Simon : Théâtre et destin -p : 85

[2] سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، ص: 41.

[3] Jean – Marie Domenach : Le retour du tragique – Editions du Seuil -1 édition- Publication- Paris – 1967- p : 9.

اللجوء فيه إلى الأسطورة مختلفة، والنتائج المستخلصة فيه من الأسطورة متباعدة. ولم تعد الحدود فيه منعدمة بين ما هو إلهي وما هو إنساني، كما كان الأمر في التراجيديا الإغريقية، وإنما أصبحت هذه الحدود واضحة، خصوصا وأن الإيمان بما هو إلهي لم يعد قويا في فترة ما بين الحربين. ولم يعد المسرح الغربي، القائم على الأسطورة الإغريقية، يجسد صراع الإنسان مع الآلهة، وإنما صراع الإنسان مع نفسه، ومع الإنسان، ومع الحضارة التي غزت حياته أكثر من اللازم. على أن هناك، مع ذلك، نقطة التقاء بين التراجيديا الإغريقية والمسرح الغربي، القائم على الميثولوجيا الإغريقية، وهي أن كليهما يهدف إلى تعرية الوضعية البشرية.

إن التراجيديا التي تستلهم الميثولوجيا الإغريقية تسعى بصفة عامة إلى وضع العقل البشري أمام الشر الذي لا مبرر له، وأمام الفرح المغتال، والحريات المسحوقة، والعنف الذي ينتصر بفضل الوسائل التي كان من المفروض أن تهزمه، كما أن هذه التراجيديا تثير أسئلة أهمها: كيف يمكن لإله أن يكون في الوقت نفسه سببا في خلاصي وفي هلاكي؟ كيف يمكنه أن يريد لي في الوقت نفسه النجاح والفشل، والأفظع من ذلك أن يريد لي الفشل بواسطة نجاحي؟ ([1])

ويبدو البطل التراجيدي في المسرح الغربي، القائم على الميثولوجيا الإغريقية، مركزا على هدفه، ساعيا إلى نسيان تاريخه والتنكر لقدره، إلا أن هذا القدر يلحق به، ويذكره بخطأ منسي قد ارتكبه، ويجعله ضمن إرثه، ويلصقه بجسده وبضميره وبواجبه، إلى أن يموت. وبذلك يظهر أن الخطأ الحقيقي الذي ارتكبه، هو محاولته فصل مصيره عن المصير المشترك. إن مأساة البطل التراجيدي في المسرح الغربي، هي السبب في شقاء أسرته، أو سلالته، أو مدينته. ([2]) إذ لا يمكن للإنسان المعاصر أن يبحث لنفسه عن مصير بعيدا عن مصير الإنسانية جمعاء.

---

[1] Jean – Marie Domenach : Le retour du tragique –p : 24.
[2] Ibid- p : 25.

إن كتابا مثل جيرودو، وسارتر، وآنوي لم يكونوا ليتتبعوا حرفيا خطوات النماذج الإغريقية، وإنما كانوا يكتبون على هامش كبار التراجيديين الإغريق. فإذا كنا نجد عند التراجيديين الإغريق أن إصرار البطل يسير في تواز مع التزامه الفعلي، فإن كتاب المسرح الغربيين يخلقون نوعا من الانفصال بين الفعل وفاعله، بل هناك نوع من الانفصال بين الأبطال ومواقفهم. وبذلك فإن الكتاب الغربيين يضحون بشكل الأسطورة الإغريقية، وببنيتها العامة، وبحل عقدتها، ويجعلون شخصيات الأسطورة محملة بدوافع مختلفة وآنية، ويحولون نهاية الأسطورة من كارثة منتظرة إلى حوافز جديدة.([1])

ولعل السبب الذي دفع كتاب المسرح الغربيين إلى التصرف بكل هذه الحرية في الأساطير الإغريقية، راجع إلى أن الشخصيات الأسطورية الإغريقية تبدو في عصرنا كروح حديثة تبحث عن جسد: فأنتيجون، وإليكترا، وأوديب، وأورست هم "شخصيات تبحث عن قدر". لقد حرمت لفترات طويلة من مؤلف، لذلك ضاعت منها هويتها في الطريق نتيجة ما قد يصيب الأساطير من بلى. وهكذا بدأت هذه الشخصيات تبحث اليوم عن مبررات وحوافز جديدة. ([2])

ويمكن أن نخرج في نهاية هذا المبحث الخاص بعلاقة المسرح الغربي بالميثولوجيا الإغريقية بالنتائج الآتية:

1-إن استلهام الأساطير الإغريقية في المسرح الغربي صار شائعا في العقود الأولى من القرن العشرين. ولعل الاهتمام الغربي بالميثولوجيا الإغريقية راجع إلى أنها كانت تشكل بالنسبة إلى الإغريق أنفسهم إجابات، من قبل الشعراء التراجيديين، عن الأسئلة التي كان يطرحها الإنسان حول طبيعته وقدره، كما أن الإنسان الغربي في فترة مابين الحربين بدأت تشغله قضايا

---

[1] Christian Delmas : Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)- Droz- Genève – 1985 –pp : 335-336.

[2] Ibid- p : 337.

إنسانية جديدة صار يبحث لها عن إطار لينقلها إلى المسرح. وكان هذا الإطار هو الميثولوجيا الإغريقية.

2-إن كتاب المسرح الفرنسيين هم أكثر الكتاب الغربيين استلهاما للأسطورة الإغريقية، ولاسيما في فترة ما بين الحربين، ويبدو أن ذلك راجع إلى اهتمام كتاب المسرح الفرنسيين بالله، والعالم، والإنسان، وقضايا الدين والأخلاق أكثر من اهتمام غيرهم من الكتاب الغربيين. ولعل أبرز إطار يمكن مناقشة هذه القضايا فيه هو إطار الميثولوجيا الإغريقية.

3-إن تعامل الدراميين الغربيين مع الميثولوجيا الإغريقية كان على شاكلتين:

أ- كتاب يستلهمون الميثولوجيا الإغريقية بكل جلالها وهيبتها، ويطلبون من الجمهور الدخول في هذا العالم وتصديقه، وإن كانوا يسعون مع ذلك إلى التقليل من الجانب المحلي في هذه الأساطير. وهذا ما فعله كتاب مثل: (أندريه سواريس)André Suares في مسرحية "تراجيديا إليكترا وأورست"، وجان كوكتو في مسرحية "أنتيجون".

ب- كتاب يبتعدون عن الموضوع الأصلي ويعملون على جعله معاصرا، والهدف الأساسي هنا ليس هو رسم صور للعالم الإغريقي القديم من خلال أخلاقياته أو القضايا التي كانت تشغله، وإنما هو تمكين إنسان القرن العشرين من التفكير في قضاياه المصيرية، ومن طرحها في إطار رمزي. وهذا ما فعله مثلا سارتر في مسرحية "الذباب"، وآنوي في مسرحية "أنتيجون"، وبرناردشو في مسرحية "بيجماليون".

4-إذا كان الكتاب الغربيون يلجأون إلى مصادر مشتركة، فإنهم يصلون إلى نتائج مختلفة، وهذا الاختلاف يبدأ من فهم الأسطورة وتفسيرها، مرورا بطريقة صياغتها وإعادة تشكيل مادتها تشكيلا جديدا، وانتهاء بالقضايا المعبر عنها، والحلول المطروحة، والمواقف التي ينبغي تبنيها.

إن الحديث عن علاقة الميثولوجيا الإغريقية بكل من المسرح الإغريقي والمسرح الغربي، يقودنا مباشرة إلى الحديث عن علاقتها بالمسرح العربي، وذلك راجع إلى تأثره بالمسرح الإغريقي وكذا الغربي.

-IV-الأسطورة الإغريقية والمسرح العربي :

لا أحد يجادل في أن توفيق الحكيم كان أول من استلهم الأسطورة الإغريقية في المسرح العربي وذلك سنة 1942 من خلال مسرحية "بيجماليون"، وإن كان حسين عطية يرى في مقال له تحت عنوان: "أوديب على المسرح المصري – رؤية عربية إسلامية للأسطورة الإغريقية"، ([1]) أن الكاتب المسرحي السوري خليل هنداوي كتب مسرحية "سارق النار" عن أسطورة بروميثيوس سنة 1889. إلا أنه بالعودة إلى تاريخ المسرح السوري، نجد أن خليل هنداوي لم يكتب مسرحيته هاته إلا سنة 1942، بل إن أحمد زياد محبك يذهب أبعد من هذا حيث يقول: "وكل الذين كتبوا المسرحية الأسطورية في سورية أشادوا بفضل توفيق الحكيم، واعترفوا بنزوعهم نحو الأسطورة متأثرين به، ولاسيما الأوائل منهم، مثل هنداوي الذي لم يتأثر به في اتخاذ الأسطورة مصدرا فحسب، بل في طريقة صدوره عنها أيضا."([2])

إن عودة الحكيم إلى الأسطورة الإغريقية جاءت بعد الفترة التي قضاها في فرنسا (1925-1927)، حيث اقتنع أنه لكي يصبح كاتبا جادا عليه أن يعود إلى المسرح الإغريقي. وهكذا عاد إلى إيسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس، فوجد أنهم ينسجون آثارهم الخالدة من الميثولوجيا، وأنهم يودعونها ذلك الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية. فآمن الحكيم أن المسرح لن يتجدر في

---

[1] انظر القدس العربي – السنة الثالثة – العدد 868 – فبراير 1987.

[2] أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورة (1945-1967) – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق-1986-ص: 288.

أدبنا العربي المعاصر إلا إذا بدأنا بالعودة إلى قدماء الإغريق، والأخذ عنهم، ومزج ما نأخذ عنهم بالقيم والأفكار الشرقية.

ورغم أن توفيق الحكيم يقول: "هكذا دفعت دفعا إلى دراسة الأدب التمثيلي عند اليونان...! ما نظرت فيه نظرة باحث فرنسي أو أوربي، بل نظرة باحث عربي شرقي"([1])، فإنه من حقنا أن نتساءل إن كانت فعلا نظرته نظرة باحث عربي شرقي، أم أنه تأثر بآراء ومواقف الفرنسيين من التراث الإغريقي، خصوصا وأنه قرأ هذا التراث في ترجمته؟

ولم يكن الحكيم أول من استلهم الأسطورة الإغريقية فحسب، وإنما كان أيضا أول من استلهم أسطورة أوديب في المسرح العربي. وهذه نقطة لابد من التركيز عليها، إذ أنه كتب "بيجماليون" سنة 1942، أما مسرحية "الملك أوديب" فلم يكتبها إلا سنة 1949، ومع ذلك لم يستطع أي كاتب عربي خلال هذه السنوات السبع التي تفصل بين المسرحيتين، أن يتناول أسطورة أوديب، رغم أن استلهام الحكيم لأسطورة بيجماليون اعتبر حدثا بارزا، ورغم أن العودة إلى التراث الإغريقي أغرت أكثر من كاتب عربي. وبذلك كان على المسرح العربي أن ينتظر خطوة الحكيم لتظهر بعد ذلك عدة مسرحيات تستلهم هذه الأسطورة.

ولا شك أن استلهام الحكيم لأسطورة أوديب كان أمرا طبيعيا ومنتظرا، لأنه قرأ "أوديب ملكا" لسوفوكليس، وشاهدها معروضة على مسرح " La Comédie Française"، وقرأ مسرحية "أوديب" لأندريه جيد، وكذا مسرحية "الآلة الجهنمية" لجان كوكتو. غير أن الحكيم كان يسعى من خلال مسرحيته إلى التميز عن كل الذين وظفوا أسطورة أوديب، فقد كان يريد أن يبعد عنها كل ما يصعب على العقلية العربية فهمه من الإشارات الميثولوجية، وأن يجردها من ثوب العقائد الوثنية ليلقي عليها ثوب العقيدة الإسلامية. لم يكن يريد أن يظهر من أوديب جانبه الإغريقي المحض، بقدر ما كان يريد أن

[1] توفيق الحكيم – مقدمة مسرحية "الملك أوديب" – مكتبة الآداب – القاهرة – 1977 – ص: 33.

يظهر منه جانبه الإنساني، بل إنه كان يعتبر أن مأساة أوديب هي أقل المآسي الإغريقية غرقا في "الميثولوجيا الدينية"، وأكثرها وضوحا ونقاء، وأقربها إلى النفس في إنسانيتها المجردة. وربما كان هذا هو السبب الذي جعله يسير بالأسطورة مسارا مخالفا لأحداثها الأصلية.

ويستمر الحكيم في استلهامه للأسطورة الإغريقية، ويظهر ذلك هذه المرة من خلال مسرحية "السلطان الحائر" (1960). صحيح أن أحداث المسرحية تدور في مصر على أيام المماليك، وصحيح أنها تبرز أهم سمات الفكر الوجودي الذي اطلع عليه الحكيم عندما كان مقيما في فرنسا، بصفته ممثلا لمصر في منظمة اليونيسكو، ولكن رغم كل هذا تبدو معالم أسطورة "هرقل" بارزة في هذه المسرحية. هرقل الذي كان نصف إله، ومع ذلك كان يعتبر نفسه ندا للآلهة لأنه كان أكبر بطل عرفته بلاد اليونان، بل كان أقوى رجل على الأرض.

وهكذا، فحيرة السلطان في مسرحية الحكيم بين سلطة القانون وسلطة القوة، تذكرنا بحيرة هرقل بين سلطة الفضيلة وسلطة الرذيلة. وإذا كان كل من الوزير (ممثل القوة) والقاضي (ممثل القانون) يحاول التأثير على السلطان في اختياره، فإن كلا من أفروديت (ممثلة الرذيلة) وأثينا (ممثلة الفضيلة) كانتا بدورهما تحاولان التأثير على هرقل في اختياره. وإذا كان هرقل قد انتهى به الأمر إلى اختيار الفضيلة، وهو لا شك اختيار حكيم، فإن السلطان قد انتهى به الأمر إلى اختيار القانون، وهو اختيار لا يقل حكمة عن اختيار هرقل. وإذا كان زيوس قد قضى بأن يباع هرقل عبدا في السوق للتكفير عن جريمة القتل التي ارتكبها، فإن القانون قد فرض على السلطان أن يباع هو الآخر في السوق لأنه اكتشف أنه لازال مملوكا، والمملوك لا يمكنه أن يكون سلطانا ما لم يُعتق. وبذلك فكلاهما قد تم بيعه في السوق، وكلاهما اشترته امرأة. هرقل اشترته الأميرة الجميلة (أومفال)Omphale، والسلطان اشترته الغانية. وكل من أومفال والغانية كانت تطلب من الرجل الذي اشترته أن يحكي لها عن مغامراته وبطولاته وإنجازاته، كما أن كل واحد من الرجلين كان يحمل وسام

الشجاعة والبطولة. فالسلطان كان يضع على عمامته جوهرة يقال إنه انتزعها بحد سيفه من رأس كبير الغيلان، وهرقل كان يرتدي ثيابا مصنوعة من جلد أسد قتله عندما كان شابا في الثامنة عشر من عمره. إذن فنقط التشابه بين الشخصيتين كثيرة، ولا يمكن الحديث عن مجرد صدفة، وإنما عن استلهام واع ومقصود. وتوفيق الحكيم الذي أطلع على المسرح الإغريقي وكذا الغربي، ولاحظ المكانة التي احتلتها أسطورة "إليكترا" في هذين المسرحين، لم يكن ليشيح بوجهه عن أسطورة غنية كهذه الأسطورة، فقد استلهمها في مسرحية "الطعام لكل فم" سنة 1963. فإذا كانت إليكترا قد انتظرت طويلا عودة أخيها أورست لينتقم من أمهما وعشيقها اللذين قتلا أباهما، فإن نادية في مسرحية الحكيم قد انتظرت هي الأخرى طويلا عودة أخيها طارق لتؤكد له أن وفاة أبيهما لم تكن طبيعية، وإنما هناك جريمة قتل اشتركت فيها الأم مع عشيقها الطبيب. وإذا كانت هناك نقط تشابه كثيرة بين إليكترا ونادية، فإن الفرق واضح بين أورست وطارق. فأورست استجاب لأخته وقتل أمه وعشيقها، أما طارق فلم يستجب لأخته، لأنه كان يحلم بعدالة أخرى غير عدالة أورست. فالعدالة الحقيقية بالنسبة إليه، هي العمل على إزالة الجوع من العالم لأنه سلاح من أسلحة الدمار، والاستعمار، والتخلف. فعوض أن يقتل أمه وعشيقها، يفضل أن يرحل هو وأخته عن البيت ليتفرغ لعمله ولمشروعه الذي سيغير العالم. فهو يرفض أن يكون نسخة أخرى من أورست:

-"الشاب: اسمعي يا نادية! ... أظنك توافقينني على أن عصر الإغريق يختلف عن عصر الذرة.

- الفتاة: ماذا تعني؟

- الشاب: أعني أنك لن تدفعينني كما دفعت إليكترا أخاها أورست إلى قتل أمك وزوج أمك...!"([1])

---

[1] توفيق الحكيم: "الطعام لكل فم"، مكتبة الآداب – القاهرة – 1976 – ص: 62.

وهكذا ينتقل الحكيم من أسطورة بيجماليون إلى أسطورة أوديب، إلى أسطورة هرقل، إلى أسطورة إليكترا، ليناقش من خلال كل هذه الأساطير مجموعة من القضايا التي كانت تشغل باله: كالصراع بين الفن والحياة، وبين الواقع والحقيقة، وبين القانون والقوة. وإذا كانت أسطورة أوديب قد احتلت مكانة بارزة في كل من المسرح الإغريقي والغربي، فإنها احتلت المكانة نفسها في المسرح العربي. وهكذا كتب علي أحمد باكثير مسرحية "مأساة أوديب" سنة 1949، أي في السنة نفسها التي كتب فيها الحكيم مسرحية "الملك أوديب". وقد كتب باكثير مسرحيته، كتوفيق الحكيم، انطلاقا من منظور فلسفي إسلامي. ولعل ما يميز شخصية أوديب في مسرحية باكثير، هو أنها لم تكن شخصية تراجيدية بأي حال من الأحوال، "لقد ظهرت في صورة أقرب إلى البطل الشعبي الذي يختار المخاطر والصعاب، ويتغلب عليها، ولم يقترب على الإطلاق من صورة بطل مأساوي أو بطل تراجيدي بمفهوم أرسطو."([1])

وقد أدخل باكثير تغييرا كبيرا على الأسطورة، حيث جعل جوكاستا تعلم قبل أن تتزوج بأوديب أنه هو قاتل زوجها لايوس، وهو بذلك يخالف الأسطورة، ويخالف كل المسرحيات التي عالجتها انطلاقا من سوفوكليس وانتهاء بتوفيق الحكيم. وهو بهذا التغيير يجعل القارئ والمشاهد أمام سؤال جوهري هو: كيف تزوجت جوكاستا من قاتل زوجها وهي تعلم ذلك؟ وما من شك في أن تربية باكثير وتكوينه الإسلاميين، قد أثرا بشكل واضح في صياغته للمسرحية، وفي مفهومه للقضاء والقدر. وقد جعل الصراع فيها قائما بين الشر ممثلا في لوكسياس كبير الكهنة، والخير ممثلا في أوديب الذي وقع في شراكه.

وتستمر أسطورة أوديب في اجتذاب الدراميين العرب، وخصوصا المصريين منهم. فقد كتب علي سالم مسرحية "إنت اللي قتلت الوحش"([2]) سنة 1969، وعرضت على المسرح سنة 1970، حيث تناول الأسطورة من

---

[1] مصطفى عبد الله: أسطورة أوديب في المسرح المعاصر –ص: 104.
[2] كانت المسرحية تحمل في البداية عنوان "أوديب 68".

منظور سياسي ساخر، تجرأ من خلاله على المقدسات، وقدم أوديبا ممصرا. فالأحداث لم تعد تجري في "طيبة" اليونانية، وإنما أصبحت تدور في "طيبة الأقصر" أو "طيبة صعيد مصر" المطلة على النيل، وذلك بناء على إيمانه بأن أسطورة أوديب هي أسطورة فرعونية، إذا أنها الأحداث الحقيقية والتاريخية لأخناتون، وأن المؤرخ اليوناني هيرودوت هو الذي أوحى لسوفوكليس بمادة مسرحيته. ([1])

وتقدم مسرحية علي سالم أوديب كرجل من عامة الشعب، هب لإنقاذه عندما حاصره أبو الهول، واشترط أن يتزوج من الملكة – التي مات زوجها بعيدا عن المدينة – لكي يحل اللغز. ويتوهم الشعب أن أوديب قد حل اللغز، وقتل أبا الهول، إلا أن هذا الأخير يعود للظهور مرة أخرى بعد أن يكون أوديب قد أمضى كل وقته وجهده في البحث عن تقدم شعبه وتقديم الاختراعات له، وبعد أن سمح لأجهزته بقمع هذا الشعب، وإلهائه عن الدور الذي يجب أن يقوم به. ويخرج الشعب هذه المرة لمقاتلة أبي الهول، لكنه ينهزم لعدم استعداده، ولعدم تحمله مسؤولية الدفاع عن أرضه. إنها هزيمة 1967 التي هزت الشعب المصري وسحقته، بل قتلت كل شيء حي وكل حلم جميل في العالم العربي.

وقد أدخل علي سالم أيضا تغييرات على الأسطورة، فأوديب في مسرحيته لم يقتل أباه، ولم يتزوج أمه، ولم يتحد الأقدار، وكل ما يربطه بأوديب الأسطورة هو حل اللغز، والزواج من الملكة واعتلاء العرش نتيجة لذلك. إنها "مسرحية سياسية تستمد مادتها من واقع المجتمع المصري في الخمسينات والستينات، وتشير لصعود عبد الناصر للسلطة من قلب الشعب بعد ثورة 1952، وانتصاره على العدوان الثلاثي عام 1956 المتشكك فيه، والمضخم من قبل أجهزة الإعلام، وإلى عمله على تقدم المجتمع ورفاهيته،

[1] مصطفى عبد الله: أسطورة أوديب في المسرح المعاصر –ص: 137.

مضحيا بالديموقراطية وحق الشعب في المشاركة الخلاقة في صنع هذا التقدم، مما جعله ينهزم بقوة في عام 1967". ([1])

ويستلهم الكاتب المصري فوزي فهمي أحمد أسطورة أوديب في مسرحيته "عودة الغائب"، وينطلق فيها من منظور سياسي يدور في فلك التمهيد للاعتراف بالأمر الواقع، والدعوة إلى السلام مع إسرائيل. وقد أقام فوزي فهمي مسرحيته على الصراع بين الحقيقة والواقع، تماما كالصراع الذي أقامه الحكيم في مسرحيته مع اختلاف في الظرف الزماني. و"أوديب" فوزي فهمي ينعزل هو الآخر عن شعبه "كأوديب" علي سالم، ويخفي عنه الحقائق من أجل تحقيق الحكم واستمراره فيه، وهو بكل هذا يساعد المتآمرين على تدبير المؤامرات ضده. وعندما يكتشف الحقيقة يرفض أن يفقأ عينيه، بل يتحدى الجميع. وبذلك أصبحت أسطورة أوديب "مجرد رموز دالة ومشاجب تعلق عليها هموم الواقع المصري ومادة لا يمكن فك مغاليق طلاسمها إلا بالإحالة إلى الواقع المعيش. ومع ذلك تظل المسافة الفكرية قائمة بين ما تحمله مادة الأسطورة من قيم، وما فرض عليها من قيم عصرية مصرية الممارسة. وتظل المسافة الوجدانية قائمة بين جوهر الشعيرة الإغريقية، وواقع الجماهير المصرية ومعاناتها اليومية."([2])

وفي سنة 1977 يستلهم الكاتب السوري وليد إخلاصي الأسطورة نفسها ويكتب مسرحية "أوديب"، ويعتبرها مأساة عصرية، ويجعل أحداثها تدور "في مدينة مكتظة بالسكان والضجيج، إنها مدينة كبيرة ويتزاحم على القمة فيها مثقفون وتجار، وتستقطب نشاطات علمية ووسائل تكنولوجية مستوردة. إنه زمن معاصر إذ يقترب القرن العشرون من نهايته، وتقترب نفوس الشخصيات من تحقيق آمالها."([3]) وفي مسرحية وليد إخلاصي لا نجد أسماء ألفناها في

---

[1] حسن عطية: أوديب على المسرح المصري: رؤية عربية إسلامية للأسطورة الإغريقية – القدس العربي- السنة الثالثة – العدد 868-فبراير – 1992 – ص: 7.

[2] حسن عطية: أوديب على المسرح المصري: رؤية عربية إسلامية للأسطورة الإغريقية -ص: 7.

[3] وليد إخلاصي: أوديب -مأساة عصرية – منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع – ليبيا-الطبعة الأولى – 1981، ص: 5.

الأسطورة كأوديب، وجوكاستا، وكريون، وتريزياس، وإنما نجد أسماء مثل الدكتور سفيان، والدكتور البهي، وأسماء، ومضر. إنها أسماء أساتذة جامعيين، ورؤساء مراكز جامعية للعقل الإلكتروني. ولا تدور الأحداث في "طيبة اليونانية"، وإنما في مركز جامعي للعقل الإلكتروني، كما أن الصراع لا يدور بين الحقيقة والواقع، ولا بين أوديب وأبي الهول، وإنما بين الإنسان والعقل الإلكتروني:

"-سفيان: هل يصدق العقل الإلكتروني؟ لتحل اللعنة عليك أيها الجهاز الجهنمي [...] لتحل اللعنة على كل العلوم والتكنولوجيا [...] سأخيب ظنك أيها الجهاز العبقري، وسأثبت لك أني قادر على تكذيبك وتسفيه نبوءاتك الرخيصة."([1])

فالأمر لم يعد يتعلق في مسرحية وليد إخلاصي بنبوءات الكاهن تريزياس، وإنما بنبوءات العقل الإلكتروني.

وإذا كان استلهام توفيق الحكيم لأسطورة أوديب قد دفع مجموعة من الدراميين العرب إلى استلهام الأسطورة نفسها، فإن استلهامه قبل ذلك لأسطورة بيجماليون قد دفع أيضا بعض الدراميين العرب إلى استلهام الأسطورة نفسها. وهكذا فقد كتب الكاتب السوري خليل هنداوي مسرحية "بيجماليون" سنة 1942([2])، أي في السنة نفسها التي ظهرت فيها مسرحية توفيق الحكيم، كما كتب الكاتب السوري محمد حاج حسين مسرحية "نهاية بيجماليون" سنة 1962.

وإذا كانت مسرحية توفيق الحكيم طويلة وتقع في أربعة فصول، فإن مسرحية الهنداوي قصيرة وتقع في فصل واحد. يظهر فيها بيجماليون مع حبيبته جالاتيا أمام ستارة وهو يدعوها إلى رؤية التمثال الذي صنعه لها، وحين تراه تندهش لدقة صنعه فكأن الحياة تدب فيه. وما يلبث بيجماليون أن

[1] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 76.
[2] نشرها الهنداوي في مجلة "المقتطف" المصرية سنة 1942، ثم أعاد نشرها ضمن مجموعة "سارق النار" -منشورات الأديب-بيروت – 1945 – تحت عنوان "المثال التائه".

يحتضن التمثال ويمضي في تقبيله ثم يقع مغشيا عليه. وتسرع جالاتيا إلى صديقه زينو فتقص عليه أمر بيجماليون مستنكرة حبه لتمثاله، فيأخذ في الاعتذار لها، ويحاول أن يفهمها أن عالم الفن أورع من عالم الحقيقة، ثم ينصحها أن تحل محل التمثال، فتوافقه. وتقف وراء التمثال، وعندما يصحو بيجماليون يتوسل إلى التمثال أن ينطق، وتتكلم جالاتيا من ورائه، فيغمى على بيجماليون ثانية، وعندئذ يسارع زينو إلى إخفاء التمثال. وحين يصحو بيجماليون يجد نفسه بين يدي جالاتيا، فتوحي له أنها هي التمثال وقد تحرك. فيؤكد لها حبه وتنكره لحبيبته جالاتيا، حينئذ ينصح زينو جالاتيا ألا تبوح بشيء، وأن تبقى مع بيجماليون على أساس أنها التمثال. ([1]) فالمسرحية إذن انتصار للخيال الذي يصنع منه الفنان ما يشاء، وهو أسمى وأبقى من كل شيء. ومن الأساطير اليونانية التي استرعت انتباه الدراميين العرب، أسطورة "بروميثيوس"، فقد استوحى منها خليل هنداوي مسرحيتين هما: مسرحية "سارق النار" سنة 1945، ومسرحية "زهرة البركان" سنة 1960، كما كتب الكاتب المسرحي المغربي محمد الكغاط مسرحية "بروميثيوس 91" سنة 1991.

ويصور خليل الهنداوي بروميثيوس في المسرحية الأولى "سارق النار"، متمردا على الآلهة بعد أن سرق النار المقدسة، سر الخلق، محاولا تحقيق انفصاله عن عالم الآلهة، وكذا محاولا تحقيق ذاته كإنسان يمارس عملية الخلق، ويعرف الآثام، والأمراض، والعاهات، والاضطرابات. وهو في كل هذا أكثر إبداعا من الآلهة، لأن ما تخلقه الآلهة يكون ناقصا، ويحبل ببذور الشر والمرض والفناء، أما ما يخلقه الإنسان فينتمي إلى عالم بريء لا شر فيه ولا فساد. إن مسرحية "سارق النار" تؤكد "أن الإنسان لا يمكن له أن يحقق ذاته إلا بتمرده على الآلهة، وممارسته عملية الخلق، ومعاناته بعد ذلك العذاب والشقاء."([2])

---

[1] ملخص المسرحية نقلا عن أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية –ص: 310-311.

[2] المرجع نفسه –ص: 316.

وإذا كان بروميثيوس في مسرحية "سارق النار" قد تمرد على الآلهة وسرق النار وهبط بها من السماء إلى الأرض، حيث عمت الحرائق وانتشرت الآثام والشرور، فإنه في مسرحية "زهرة البركان" يحاول أن يكفر عن ذنبه، وأن يعتذر للآلهة بإطفائه النار. وإذا كانت مسرحية "سارق النار" هي مسرحية الهبوط إلى الأرض، فإن مسرحية "زهرة البركان" هي محاولة للعودة إلى السماء. لذلك يذهب بروميثيوس إلى الآلهة معلنا ندمه، "ولكن الآلهة تخذله، فقد تخلت عن الإنسان. ويود لو يكون الفداء ليخلص الإنسانية، ولكن الأمر خرج من يديه. ويدرك أن خلاصه الوحيد في الحب، حب (هليوس)، ولكن (هليوس) تذهب ضحية النار، وتكون الفداء. فتتفتح زهرة البركان، وتملأ الأرض، وعندئذ فقط يتطهر بروميثيوس من ذنبه، ويغدو الإنسان، ويستحق أن يعرج إلى السماء بعد أن عانى الآلام."([1])

أما "بروميثيوس" الكاتب المغربي محمد الكغاط، فإنه يطل علينا من الخليج العربي، وبالضبط من أيام الحرب التي عرفتها هذه المنطقة، لذلك ارتبط بسنة معينة هي سنة 1991، وتم ربط كبده بكبد حمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم التي استأصلها العبد وحشي، وتم ربط رأسه برأس الحسين بن علي الذي تخطفته الرماح في موقعة كربلاء. وبالإضافة إلى الشخصيات التي تنتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية كبروميثيوس، وزيوس، وتيتانيس، والجوقة، فإننا نجد في هذه المسرحية شخصيات من وحي حدث حرب الخليج: مثل بغدان، والمبارك، وحليفوس. ويقول محمد الكغاط عن مسرحيته هذه: "عندما فكرت في كتابة مسرحية (بروميثيوس 91)، بدت لي أسطورة بروميثيوس أنسب منطلق للتعبير عما حدث في حرب الخليج، بل بدت لي بروميثيوس وكأنها كتبت للمناسبة نفسها. وقد كتبتها في نصين متوازين: نص "أسطوري"، ونص "واقعي" أو مأخوذ من الحياة الواقعية المعاصرة. وعندما أنهيت النصين – وهما طبعا يكونان نصا واحدا-أحسست

[1] أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية، ص: 318.

أن النص الأسطوري أعمق من النص الموازي. بذلك أعتبر أن ما قمت به هو مجرد كتابة أولى تحتاج إلى إعادة نظر."([1])

ومن بين الأساطير المشهورة التي استلهمها بعض الكتاب العرب، أسطورة "أنتيجون". وهكذا كتب الكاتب السوري سعد الله ونوس مسرحية "الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا" سنة 1965. وفي هذه المسرحية تظهر (خضرة) الفتاة الجميلة التي امتص الحكام المتعاقبون جمالها، ورموا بها كشبح باهت اللون بعد أن سيق إخوتها إلى المعتقلات، ثم يثب بعد ذلك على السلطة مخبر اسمه حسن، فأراد أن يستمتع بخضرة كما استمتع بها غيره من الحكام. وتبدو هذه المسرحية مرتبطة بالواقع السياسي لسوريا، على عادة سعد الله ونوس في أغلب مسرحياته.

وقد لاحظ أحمد زياد محبك أن نقط التشابه عديدة بين مسرحية سعد الله ونوس ومسرحية "أنتيجونا" لسوفوكليس، وقد أحصاها في الجدول التالي:

أنتيجونا	الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا
1-كريون يتولى الحكم بعد أوديب	1-المخبر ينقلب على أسياده ويتولى الحكم.
2-كريون يفرض على المدينة قوانينه الصارمة.	2-المخبر يفرض على المدينة العنف والانتهاك.
3-أنتيجونا تصمد وتتحدى الملك.	3-خضرة تصمد وتتحدى المخبر
4-أنتيجونا تتمسك بالأعراف الدينية.	4-خضرة تتمسك بالقيم الروحية للمدينة
5-الكاهن يعمل على إنقاذ أنتيجونا.	5-الفتى يعمل على إنقاذ خضرة.
6-كريون يصاب بالفجائع في أسرته.	6-المخبر يصاب بحك داخلي.

[1] من حوار أجريته معه بمدينة فاس، بتاريخ 92/03/05.

7-كريون ينهار. 7-المخبر ينهار. ([1])

واستلهم الكاتب السوري رياض عصمت الأسطورة نفسها، وكتب مسرحية "الحداد يليق بأنتيجون" سنة 1978، وهي مأساة في ثلاثة فصول. ولا شك أن عنوانها يذكرنا بثلاثية الكاتب المسرحي الأمريكي يوجين أونيل "الحداد يليق بإليكترا" (Le deuil sied à Electre). وفي مسرحية رياض عصمت لا نجد لا أنتيجون، ولا كريون، ولا إيتوكل، ولا بولينيس، وإنما نجد أسماء مثل: مجد، وياسمين، ومأمون، والموسيقي الأعمى، كما أن أحداثها لا تدور تحت أسوار مدينة طيبة ولا داخل قصر كريون، وإنما في فيلا حجرية بيضاء، وخارج أسوارها حيث يوجد كوخ من الطين. وليست أنتيجون هي التي تموت في هذه المسرحية، وإنما الجمهور: "يصطف حملة البنادق في صدر المسرح صفا أفقيا واحدا، ثم يتقدمون بخطوات عسكرية منتظمة نحو المقدمة، يسددون بنادقهم إلى الجمهور في الصالة، ويطلقون النار... دخان."([2])

وإذا كان توفيق الحكيم قد استلهم أسطورة إليكترا حينما كتب مسرحية "الطعام لكل فم"، حيث جعلها في إطار عصري، وطرح فيها قضايا عصرية بعيدا عن فضاء الميثولوجيا الإغريقية، فإن حسن حمادة قد استلهم الأسطورة نفسها، وكتب مسرحية "إليكترا الجديدة" سنة 1977. وقد جاءت المسرحية "صراعا بين السياسة والثأر، بين الحكم الملكي والحكم الجمهوري، بين الظلم والعدل... جاءت بحثا متواصلا عن تطلعات الشعوب المضطهدة للحرية والعدل والكرامة. فكانت لوحات سريعة حادة النبرات، متوترة الإيقاع، جافة الأسلوب حينا، شاعرية الصور حينا... ليست مأساة يونانية ولا مأساة عصرية... ليست أسطورة ولا خرافة... ليست مسرحية سياسية خالصة، ففيها من تشنجات "إليكترا" ما يذكرك بالمأساة اليونانية، وفيها من دهاء السياسيين ما يذكرك "بالمناورات السياسية المعاصرة". وفيها من هذا وذاك ما يغرقك في

---

[1] أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية، ص: 355.

[2] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون –دار المسيرة –بيروت –الطبعة الأولى –1978-ص: 163.

الماضي ويدفعك إلى التفكير في الحاضر، فماذا بقي من "إليكترا" اليونانية إذن؟"([1])

ومن الأساطير اليونانية الشهيرة التي يبدو أنها لم تجتذب إليها كثيرا من الدراميين العرب، أسطورة "ميديا". ميديا التي هجرت الأصل والوطن، وقتلت أخاها، وفرت مع حبيبها ياسون الذي جاء إلى بلدها للحصول على الفروة الذهبية حتى يتمكن من استرداد عرشه من عمه بلياس، إلا أن ياسون سيخون زوجته ميديا – التي عاش معها في كورنثة وأنجب منها طفلين – مع زوجة أخرى. وهنا تقرر ميديا الانتقام. ورغم أن هذه الأسطورة قد ألهمت كلا من يوربيدس وسينك، وكورني، وآنوي، إلا أنها، على ما يبدو، لم تجتذب إليها كثيرا من الكتاب العرب. فلم أعثر إلا على مسرحية "حكاية جيسون وميديا" التي قدمها جهاد سعد في مهرجان دمشق الحادي عشر للفنون المسرحية عام 1988، حيث كان مؤلفها، ومخرجها، وممثلا فيها. وقد حاول في مسرحيته هذه أن يمزج بين الدرامي والملحمي، وأن يوفق بين المتفرج الذي يعرف الأسطورة والمتفرج الذي يجهلها، كما أنه أحدث إضافة في الأسطورة هي شخصية الكاهن، ويبدو أنه يمثل الضمير الجماعي أو ربما الحكمة والتأمل. لقد بدأ جهاد سعد مسرحيته "بصوت الجوقة: من أنت ياجيسون؟ من أنت يا ميديا؟ من أنتم؟ من نحن؟ وتركه دون إجابة. ترك عالمه، فضاءه المسرحي، مفتوحا ولم يغلقه بنهاية عبثية، وإنما أشعل شمعة وسط ظلام حالك فكانت النهاية تفاؤلا حذرا، أو ربما متحفظا. "حكاية جيسون وميديا" هي صرخة فنان موهوب، فيها الاحتجاج وفيها التساؤل، والأهم من هذا كله فيها حمى الرغبة في قول شيء والإفصاح عن قلق ليس ذاتيا وإنما كوني شامل، بلغة الفن."([2])

ولابد من الإشارة إلى أن الدراميين العرب لم يقفوا عند استلهام الأساطير المشهورة كأسطورة أوديب، وأنتيجون، وإليكترا، وميديا، وإنما استلهموا أيضا أساطير قليلة الشهرة في المسرح الإغريقي والغربي، بل

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة – الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس – 1977 – المقدمة، ص: 7.

[2] نديم معلا محمد: مقالات نقدية في العرض المسرحي – الكاتب الجديد-سلسلة كتب في مختلف مجالات المعرفة والإبداع، دار الفكر الجديد – لبنان – 1990 – ص: 231.

مجهولة أحيانا، حيث لم يرد ذكرها في القواميس والموسوعات المتخصصة في الميثولوجيا الإغريقية.

وهكذا كتب خليل هنداوي عام 1942 مسرحية "فريني" التي استوحاها من أسطورة "فرينة"، وهي ابنة راع في الجبل نزلت إلى المدينة لتبيع فيها اللذة، فباتت حديث الأندية وعشيقة الأغنياء، ورجال الدولة. ثم عشقها الفنان براكستيل، فصنع لها تماثيل كثيرة، فأخذ الناس في عبادة تماثيلها لما فيها من جمال. فضج قضاة أثينا وقدموها للمحاكمة. وحين أعيت محاميها الحجة، تقدم براكستيل وحسر عنها رداءها، فبدت عارية أمام الجميع، فأقر لها القضاة بالجمال، وخرجت ظافرة. ([1]) وهكذا يؤكد خليل هنداوي من خلال هذه المسرحية أن الفنان أحق الناس بالعيش مع الجمال والاستمتاع به، لأنه يعرف كيف يتذوقه، ويعرف كيف يجعل الناس يتذوقونه.

وكتب الكاتب السوري عبد الرحمان أبو قوس مسرحية "لايس" عام 1955، وهي الأخرى أسطورة مغمورة تروي أن لايس كانت أجمل امرأة في عصرها، هجرت مدينتها مورنثه وقدمت إلى أثينا حيث اكتسبت فيها الآداب والفنون، وأصبحت من أفتن نساء أثينا، فأحبها العظماء، والمفكرون، والفنانون، وكبار رجال الدولة، وأصبحت مغامراتها حديث المجالس. فأجمع كهان أثينا وشيوخها على التخلص منها. فأفتوا برجمها في الأدغال البعيدة بدلا من الساحات العامة لئلا يثيروا عليهم عشاقها والمفتونين بها. ([2])

وقد استلهم عبد الرحمان أبو قوس هذه الأسطورة ليعبر من خلالها عن فكرة لا تنتمي إلى مكان أو زمان معينين: إنها الصراع بين العقل والجسد في أحضان اللذة. وعن هذا الصراع يقول الكاتب: "فمنذ بدأ الوجود فتش الإنسان عن اللذة، وإلى أن اهتدى إلى ما في أعماق الألم من لذة، ركب المركب الخشن إلى لذات وهمية ما لبث أن رأى فيها الجريمة والخطيئة. وحتى يومنا

---

[1] أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية –ص: 306-307.

[2] المرجع نفسه، ص: 329.

هذا يتساءل الإنسان عن مدى حقه في اللذة إذا اكتشف أنها ممزوجة بألم الآخرين. أيمنع نفسه عنها، أم يتحمل إيلام الآخرين؟"([1])

وقد استلهمت في المسرح العربي أسطورتان إغريقيتان معروفتان، لكنهما لم تحظيا بكبير اهتمام في كل من المسرح الإغريقي والمسرح الغربي، وهما: أسطورة "سيزيف"، وأسطورة "مادوز" (Méduse). وهكذا كتب خليل هنداوي مسرحية "سيزيف" عام 1962 ليؤكد من خلالها أن عذاب الإنسان أبدي مستمر مادام ثمة آلهة، لأن الآلهة تتسلى بتعذيبه، ولكنه رغم ذلك لا يستسلم ولا يخضع، بل يتمرد ويثور.

وكتب سعد الله ونوس مسرحية "مادوز تحدق في الحياة" سنة 1963 مستلهما فيها أسطورة الساحرة مادوز التي لا يقع بصرها على شخص أو شيء إلا ويتحول إلى حجر. وقد طرح في هذه المسرحية ما يعرفه الإنسان من صراع بين العلم والفن، بين الحب والسلطة، وبين أن السلطة هي أكثر هاته الأشياء خطرا على الإنسان.

وبعد استعراض هذه النماذج التي تشكل جانبا من المسرحيات التي عاد فيها الدراميون العرب إلى الميثولوجيا الإغريقية، يمكن الخروج بالنتائج التالية:

1-إن أول من استلهم الأسطورة الإغريقية في المسرح العربي هو الكاتب المصري توفيق الحكيم، من خلال مسرحية "بيجماليون" وذلك عام 1942.

2-إن أكثر الكتاب العرب استلهاما للأساطير الإغريقية، على ما يبدو، الكاتب السوري خليل هنداوي، حيث كتب "بيجماليون" (1942)، و"فريني" (1942)، و"سارق النار" (1945)، و"فتنة" (1945)، و"جزيرة بلا رجل"

---

[1] نقلا عن المرجع نفسه –ص: 329.

(1945)، و"زهرة البركان" (1962)، و"سيزيف" (1962). وبذلك تكون الأساطير الإغريقية قد استهوته، فعالج عددا منها في مسرحيات قصار.

3-إذا كان الكتاب المسرحيون الفرنسيون أكثر الكتاب الغربيين تعاملا مع الميثولوجيا الإغريقية، فإن الكتاب المسرحيين السوريين، على ما يبدو، أكثر الكتاب العرب تعاملا معها. ويكفي أن نسرد النماذج التالية كدليل على ذلك: خليل هنداوي (بيجماليون – فريني – سارق النار – فتنة – جزيرة بلا رجل-زهرة البركان – سيزيف)، وعبد الرحمان أبو قوس (باخوس – لايس)، ومحمد حاج حسين (نهاية بيجماليون)، وسعد الله ونوس (مادوز تحدق في الحياة – الرسول المجهول في مأتم أنتيجون)، وعلي عقلة عرسان (أمومة)، ورياض عصمت (الحداد يليق بأنتيجون) ووليد إخلاصي (أوديب).

4-يبدو أن أسطورة أوديب قد اجتذبت الدراميين المصريين أكثر من غيرهم، حيث إننا نجد ثلاثة كتاب مصريين قد تناولوها، هم: توفيق الحكيم، وعلي سالم، وفوزي أحمد فهمي.

5-إذا كانت أسطورة بيجماليون لم تجتذب إليها كثيرا من الكتاب المسرحيين الغربيين، حيث لم يشتهر من الأعمال الغربية القائمة على هذه الأسطورة سوى مسرحية "بيجماليون" للكاتب المسرحي الإيرلندي برنارد شو، فإنها على العكس من ذلك قد اجتذبت عددا من الدراميين العرب، حيث تناولها، كما رأينا، كل من توفيق الحكيم، وخليل هنداوي، ومحمد حاج حسين.

6-إذا كان الكاتب المسرحي الألماني Heinrich Von Kleist (1777-1811) أول من نقل أسطورة أوديب من جوها المأساوي إلى جو كوميدي من خلال مسرحية "الجرة المكسورة" (La cruche cassée) عام 1808، حيث أعتبر عمله هذا خطوة جريئة، فإن الخطوة نفسها قام بها الكاتب المصري علي سالم حيث نقل أسطورة أوديب إلى جو كوميدي من خلال مسرحية "أنت اللي قتلت الوحش" عام 1969.

7-إذا كان الدراميون العرب قد استلهموا الأساطير الأساطير نفسها التي استلهمها الدراميون الغربيون، وهي أساطير مشهورة كأسطورة أوديب، وأنتيجون، وإليكترا، وميديا، فإنهم تميزوا عنهم باستلهامهم لأساطير مغمورة كأسطورة لايس، وفريني، ومادوز.

8-بالإضافة إلى استلهام الدراميين العرب لأساطير مشهورة أو مغمورة، فقد عمد بعضهم إلى المزج بين أكثر من أسطورة في مسرحية واحدة. وهكذا مزج توفيق الحكيم في مسرحية "بيجماليون" بين ثلاث أساطير هي: بيجماليون، وجالاتيا، ونرسيس، وهي أساطير وردت متفرقة في الميثولوجيا الإغريقية. ومزج علي عقلة عرسان في مسرحية "أمومة" بين أسطورتي أنتيجون وإليكترا، ومزج محمد الكغاط بين أساطير أنتيجون وإليكترا وأيو في مسرحية "أساطير معاصرة".

9-إن تعامل الدراميين العرب مع الأسطورة الإغريقية كان على شاكلتين:

أ-تعامل يعيد صياغة الأسطورة، حيث يستفيد الكاتب من حبكتها ويستخدم عناصرها من شخصيات، وأحداث، وأمكنة، وأزمنة. قد يضيف إليها بعض العناصر وقد لا يضيف، لكن المهم هو طرح فكرة جديدة أثناء إعادة صياغة الأسطورة.

ب-تعامل يمكن أن يسمى خلقا للأسطورة، حيث يعمد الكاتب إلى خلق حبكة كحبكة الأسطورة، وإلى جعل مسرحيته تشتمل على شخصيات، وأحداث، وأمكنة، وأزمنة، ومواقف شبيهة بتلك الموجودة في الأسطورة. وبذلك تبقى للمسرحية استقلاليتها، على أساس أن يلتقيا في الطبيعة والروح، أو في العنوان، أو أسماء الشخصيات، كمسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي ومسرحية "الحداد يلقي بأنتيجون" لرياض عصمت.

10-إن الدراميين العرب في المراحل الأولى لتعاملهم مع الميثولوجيا الإغريقية، كانوا يعنون بما هو كلي ومطلق، بعيدا عن الحياة اليومية، وكانت

تجتذبهم القضايا الميتافيزيقية والجدلية التي لا تتصل بقضايا المجتمع العربي ولا بالسياسة المحلية، ولم يتم التحول نحو هذه القضايا ونحو الهموم العربية إلا بعد أن عرف المجتمع العربي عدة هزات سياسية، ونكسات عسكرية، وإحباطات فكرية وثقافية.

إن عودة الدراميين العرب إلى الميثولوجيا الإغريقية ناتجة عن نوعين من الأسباب هما: أسباب موضوعية، نابعة من طبيعة الميثولوجيا الإغريقية نفسها، وأسباب ذاتية نابعة من واقع المسرح والمجتمع العربيين:

I- الأسباب الموضوعية :

1-الصور الإنسانية لآلهة الإغريق، فالإغريقي كان ينظر إلى آلهته من منظور ناسوتي، بينما كان ينظر الفرعوني، أو البابلي، أو الآشوري، إلخ... إلى آلهته من منظور لاهوتي. فهذه الصورة الإنسانية للآلهة وما تتمتع به من جمال وتناسق، تجعل الإغريقي وغير الإغريقي يحس بأن عالم الآلهة ليس عالما غريبا، وإنما هو عالم يمكن الاقتراب منه والاتصال به، بل يمكن توجيه الانتقادات إليه. وهذا أمر مغرٍ في حد ذاته.

2-إن الميثولوجيا الإغريقية تعكس ما كانت تتمتع به بلاد اليونان من حرية وديموقراطية، ولا شك أن كل كاتب يعاني من انعدام الحرية والديموقراطية لن يجد فضاء أفضل من الفضاء الإغريقي ليمارس فيه الحرية والديموقراطية.

3-إن البطل الإغريقي فرد ذو أبعاد إنسانية شاملة، غير محددة لا بمكان ولا بزمان، تواجهه الصعاب فيشمخ أمامها، ويتحملها بصبر وصمت، بل يتحداها أحيانا. وإن كان في حقيقة الأمر لا يسعى بكل جدية إلى زوالها، وكأنه بإرادة غير واعية يريد بقاء هذه الصعاب حتى يظل يعاني، لأنه يحس بوجوده من خلال معاناته. إن الميثولوجيا اليونانية تنطلق من قضية إنسان لتصل إلى قضايا الإنسانية، ولتوضح لنا حقيقة هامة هي أن مشاكل الإنسان الجوهرية هي نفسها في كل مكان وزمان، لذلك اشتهر من الميثولوجيا الإغريقية كل من

أوديب، وهرقل، وسيزيف، وأورست، وبروميثيوس، وأنتيجون، وإليكترا، وأشيل، وأوليس، إلخ...، في حين لم يشتهر من التراث الفرعوني إلا إيزيس وأوزوريس، ومن التراث البابلي سوى جلجامش. هذا بالإضافة إلى أن أغلب أبطال الميثولوجيا الإغريقية هم رموز للثورة والتمرد: الثورة على الآلهة وعلى الظلم والعبودية، والتمرد على النظم الفاسدة والقوانين المخلة بكرامة وحقوق الإنسان. ولا شك أن كاتبا يسعى إلى زرع بذور الثورة والتمرد في مجتمعه، لن يجد أحسن من أبطال الميثولوجيا الإغريقية كأدوات لهذه الثورة وهذا التمرد.

4-تتميز الميثولوجيا الإغريقية أيضا بثراء مواضيعها، وهكذا يمكن للكاتب المسرحي أن يجد فيها عدة أوجه للانفعالات البشرية: كالحب أو الكراهية، والحرب أو السلم، والخطيئة أو التوبة، والتضحية أو الإيثار، والوطنية أو الخيانة، والإخلاص أو الغدر، كما يمكنه أن يجد فيها قضايا هذا العالم وقضايا العالم الآخر. عالم الآلهة بلا معقوليتها أحيانا، وبشرها وظلمها أحيانا، وبعدلها وخيرها أحيانا أخرى. والمثير في الميثولوجيا اليونانية هو أنها تسمح بمزج كل هذه العناصر الخلابة بأشياء بسيطة من واقع الحياة، كما تسمح بتجسيد هذا المزيج فوق خشبة المسرح، فيصبح بذلك معادلا موضوعيا لعالم رمزي.

5-الارتباط الوثيق بين الميثولوجيا الإغريقية والمسرح الإغريقي، فكأنه لم يخلق إلا لينهل منها، وكأنها لم تخلق إلا لتكون مادة له. وهكذا فكل من يعود إلى المسرح الإغريقي ليأخذ عنه وليستلهمه، لابد أن يعود إلى الميثولوجيا الإغريقية.

6-إذا كان الكهنة ورجال الدين والسحرة، هم الذين صاغوا أغلب ميثولوجيات العالم، فإن الميثولوجيا الإغريقية -رغم علاقتها الضيقة بالدين- قد صاغها في حقيقة الأمر كل من الشاعر والنحات. الأول بوصفه منظما لها، والثاني لأنه أعطى الآلهة أشكالها وعرف كيف يستمد من الميثولوجيا مالا يحصى من الرسوم، والتماثيل، والنقوش. إذن فالفن هو الذي خلد الميثولوجيا الإغريقية، والكاتب المسرحي حينما يتعامل معها، فهو يتعامل مع قوالب فنية صاغها

شاعر، ونحتها نحات، وليس قوالب جامدة صاغها كاهن، ولفها بالأسرار رجل دين، وزرع فيها الرعب ساحر.

II- الأسباب الذاتية :

7-إن نظرة الدرامي العربي خاصة والمثقف العربي عامة إلى الثقافة والإنسان اليونانيين، هي نظرة انبهار. فهو ينظر إلى الثقافة اليونانية على أنها بداية الإنسانية الحقة، وهي ثقافة العقل والوضوح، وهي ثقافة خالدة تتعدى مكانها وزمانها، وهي لهذا أساس العالمية في الفن والفكر والعلم، وهي لهذا كله منبع مستمر ونموذج دائم يجب الاحتذاء به. وهو ينظر إلى الإنسان اليوناني على أنه يمثل الإنسانية الكاملة، وأنه نموذج الإنسان الخلاق، وفيه تتجسد قيم الحرية، وكذا قيم الفردية، وهو أخيرا إنسان العقل. ([1])

ولعل في هذا النص الذي نسوقه، لعبد الرحمان بدوي، ما يثبت انبهار المثقف العربي عامة أمام الثقافة اليونانية، حيث يقول: "هاهنا معبد الروح، فطوبى للداخلين. وهاهنا ميلاد العقل، فهلموا نحتفل به يا من بالعقل تؤمنون. هلموا هنا في لحظة قدسية عالية اهتزت الروح الإنسانية لأول مرة هزة الخلق، فانتفض عنها جنين العقل. وبالعقل كان الإنسان الأعلى... هنا أنبياء العقل الأزلي الخالد، أرسلهم في ساعة السرور المقدس كي ينفخوا في الإنسان روح الحرية والنبل والقداسة، روح الحق والخير والجمال."([2])

8-إن عودة الدراميين العرب- وخصوصا الأوائل منهم كتوفيق الحكيم- إلى الميثولوجيا اليونانية، كان من أجل ترسيخ أسس ودعائم المسرح في ثقافتنا العربية. فأمة لم تعرف المسرح إلا في عهود متأخرة، لابد لكي ترسخه في ثقافتها من أن تعود إلى النبع الأصلي، وتأخذ عنه. والنبع الأصلي هو المسرح

---

[1]- عزت قرني: إعادة اكتشاف الثقافة اليونانية في الوعي المصري – عالم الفكر – المجلد الحادي والعشرون – العدد الأول – يوليوز – أغسطس – سبتمبر 1991 – ص: 168-169.

[2] عبد الرحمان بدوي: نقلا عن عزت قرني: المرجع نفسه – ص: 170

الإغريقي. ولا شك أن العودة إلى المسرح الإغريقي تعني العودة إلى الميثولوجيا الإغريقية، مادام يقوم عليها بالأساس.

9-إن الدراميين العرب الأوائل- وخاصة توفيق الحكيم- قد عادوا أيضا إلى الميثولوجيا الإغريقية بدافع تقليد الغرب في عودته إليها، رغم أن المجتمع العربي لم تتوفر فيه الشروط نفسها التي توفرت في المجتمع الغربي، التي دفعته إلى العودة إلى الأسطورة الإغريقية. فالمجتمع الغربي قد عاد إليها نتيجة الشعور بالغربة داخل العصر الرأسمالي المتأخر، حيث أصبح الواقع الاجتماعي موضوع تساؤل مستمر. ولعل "الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد إلى حد غير محتمل، والاكتفاء بالجوانب الجوهرية، والرغبة في إبراز كون ما يربط الكائنات الإنسانية هو الروابط الإنسانية الأولية لا الروابط المادية، هذه الرغبة المزدوجة تؤدي إلى ظهور الأسطورة في الفن."([1])

إذن فدافع الدرامي العربي إلى تقليد الدرامي الغربي في عودته إلى الميثولوجيا الإغريقية هو دافع فني أولا، كما أنه كان يسعى إلى السير في الطريق نفسه الذي سارت فيه النهضة الأوروبية ثانيا.

10-إذا كان توفيق الحكيم قد عاد إلى الميثولوجيا الإغريقية في مرحلة من المراحل تقليدا للغرب، فإن الكتاب المسرحيين العرب الذين جاءوا من بعده قد عادوا إليها تقليدا له. فقد لاحظوا كيف أن الميثولوجيا الإغريقية قد سمحت له بطرح ومناقشة قضايا وجودية وميتافيزيقية، ولاحظوا الشهرة التي وصل إليها بفضل استلهامها، بل لاحظوا كيف أن مسرحياته قد بدأت تترجم إلى عدة لغات، وتعرض على مسارح أوروبا، فأرادوا أن يصلوا إلى ما وصل إليه بفضل عودته إلى الميثولوجيا الإغريقية.

11-إن الكتاب المسرحيين العرب قد عاشوا، ولازالوا يعيشون، في واقع عربي متخلف ومقهور، تسعى فيه الشعوب العربية إلى تحقيق الحرية والعدالة بعيدا عن القمع، والإحباط، وخيبة الأمل. وفي كثير من الأحيان لا

---

[1] إرنست فيشر: الاشتراكية والفن –ترجمة أسعد حليم –كتاب الهلال –القاهرة-العدد 183 –1966، ص: 142.

يملك الكاتب المسرحي العربي إلا الهروب على عوالم الميثولوجيا الإغريقية للتعبير عن آرائه دون التعرض لملاحقة السلطة السياسية، أو الدينية، إلخ... فهو يختبئ وراء شخصيات الميثولوجيا الإغريقية ليقول بشكل غير مباشر مالا يستطيع قوله بشكل مباشر، وليقول تلميحا مالا يستطيع قوله تصريحا. ولعل الكاتب المسرحي السوري خليل هنداوي قد تحدث باسمه، وباسم أغلب الكتاب المسرحيين العرب حين قال: "وحين أدركت أن الواقع لا يمكنني أن أخوض فيه كما أشاء، لأنه لا ينشر ولا يذاع ولا يمثل، وحين أدركت أن نفسي أصبحت تتوق إلى الطلبات والمشكلات الإنسانية، عدت كالمهزوم إلى عالم الأساطير، وهذه المرة الأساطير اليونانية."([1])

12-من الأسباب التي دفعت المسرحيين العرب أيضا إلى التعامل مع الميثولوجيا الإغريقية أكثر من غيرها، الرغبة في تناول أساطير تناولها كبار التراجيديين الإغريق، وكذا كبار المسرحيين الغربيين، وإعادة صياغتها، وتفسيرها تفسيرا جديدا، بل مغايرا للتفسيرات الإغريقية والغربية، بل والتصرف فيها أحيانا إلى حد بعيد. كل هذا رغبة في إثبات الذات، ومضاهاة الآخر.

وهكذا يمكن أن نقول في نهاية هذا الفصل، إن الميثولوجيا الإغريقية كانت وستظل نبعا خصبا لكتاب الدراما في العالم بأسره، لأن القيم الرفيعة التي تطرحها وتناقشها قيم خالدة تتجاوز حدود المكان والزمان. لكن ينبغي التأكيد على أن الميثولوجيا الإغريقية لا يمكنها أن تصنع لوحدها مسرحا، إذ لابد للكاتب المسرحي من خلال ثقافته، ورؤيته الخاصة أن يستفيد من ثراء مواضيعها، ويحدث من خلالها استجابات عاطفية في نفوس المشاهدين، وأن يفجر الدلالات والرموز والمعاني الكامنة فيها، بحيث يصبح مجرد استدعاء اسم شخصية من شخصياتها مثالا على تلك الدلالات والرموز والمعاني.

إن للميثولوجيا الإغريقية لغة متكاملة من الرموز، تنعكس عليها هموم الإنسان ومشاغله، سواء ما تعلق منها بالدنيوي أو بالخالد أو بالمطلق. إنها

[1] خليل هنداوي، نقلا عن أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية، ص: 303.

انفتاح على المقدس، ومدخل إلى الحقيقة، وإلى الكائن. واستخدامها في المسرح هو نوع من إعادة خلق ذلك الجو الطقوسي والشعائري الذي كان يتميز به المسرح القديم، وصار يفتقده المسرح الحديث. إن استلهامها محاولة للعودة إلى قدسية المسرح التي ضاعت في مجتمعات صناعية وبورجوازية، أبعدت الإنسان عن القيم الأساسية والمنابع الأصلية.

ولا شك أن العودة إلى الميثولوجيا الإغريقية لن تمنع الكاتب المسرحي من الربط بين الواقعي والخيالي، بين الماضي والحاضر. فهو إما أن يتجه من الأسطورة إلى الواقع وإما أن يتجه من الواقع إلى الأسطورة. وفي كلتا الحالتين هناك ربط بين الواقع والأسطورة. ويبقى السؤال الجوهري هو: إلى أي حد نجح الدراميون العرب في الربط بين الأسطورة الإغريقية وواقعهم العربي خاصة، والواقع الإنساني عامة؟ وإلى أي حد استطاعوا أن يجعلوا شخصيات الميثولوجيا الإغريقية، المحملة بالعديد من الرموز، شخصيات واقعية؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل القادم.

الفصل الثاني:

علاقة المسرحية ذات البناء الأسطوري بالواقع

المسرح مدرسة الدموع والضحك. إنه منبر حر نستطيع من فوقه أن ندافع عن أخلاق قديمة أو مبهمة، وأن نظهر، بواسطة نماذج حية، القوانين الخالدة لقلب ومشاعر الإنسان

Fédérico Garcia Lorca

لا شك أن البحث في علاقة المسرحية ذات البناء الأسطوري بالواقع يقتضي أولا وقبل كل شيء تأكيد العلاقة الجدلية القائمة بين المجتمع والمسرح بصفة عامة، ذلك أن المسرح فن قبل أن يكون أداة تقنية، أو بعدا ميتافيزيقيا، أو سياسيا، أو بيداغوجيا... فالممارسة المسرحية ناتجة عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين كالمؤلف، والمخرج، والممثلين، والجمهور... هذا الإبداع يدخل في نسيج المجتمع نفسه. إنه وسيلة إخبار، ووسيلة تواصل قائمتين على عرض مواقف متخيلة، وعلى توظيف العنصر الأساسي في كل مجتمع إنساني الذي هو اللغة.

ويؤكد Jean Duvic أنه للبحث في العلاقة بين المجتمعات والتجارب المسرحية، لابد من طرح أسئلة تتعلق كلها بطبيعة العلاقات بين نسيج الحياة الاجتماعية والمواقف المعروضة على المسرح، وكذا بطبيعة العلاقات المركبة الموجودة بين النماذج الاجتماعية والشخصيات المتخيلة التي تنتمي إلى عالم المسرحية. ويخرج Jean Duvic من دراسته هاته بمجموعة من الملاحظات أبرزها:

1-المسرح ليس هو وسيلة العرض الوحيدة التي تملكها المجتمعات، فالاحتفالات الطقوسية والأشكال المتنوعة للحياة العامة هي أيضا عروض. ولا

شك أنه من الممكن إقامة علاقات بين "المسرحة العفوية théâtralisation Spontanée"- التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية- وبين الخلق الدرامي الذي يقوم عليه المسرح. كما أن التعرف على بعض هذه الجوانب المتنوعة أو رفض التعرف عليها، غير كاف لفهم ما يميز جمالية الفعل الاجتماعي للمسرح.

2-المسرح كخلق فني ينبع من مجال التجربة الجمالية، ويلعب في بعض الظروف دور التجربة الحيوية للحياة الاجتماعية، ليس فقط عن طريق توظيف تقنيات معروفة مثل "السيكو-دراما" و"السوسيو-دراما"، وإنما عن طريق التكوين السيكولوجي والاجتماعي الذي تقوم به بعض الأعمال المسرحية، حيث تمكن من التسامي على الغرائز، ومن الكشف عن الإمكانيات والطاقات المجهولة أو غير المعترف بها. فتعتبر بذلك هذه الأعمال المسرحية تجارب علاجية. ولعل هذا ما كان يقصده الكاتب الألماني Friedrich Von Schiller (1759-1805) حين قال بأن التراجيديا الإغريقية علمت الإنسان الإغريقي ممارسة حريته.

3-إن العلاقات بين العرض المسرحي ومختلف التجارب الدينية أو السحرية، أعمق بكثير مما قد نتصور. وقد حاول الباحث الاثنوجرافي الفرنسي Michel Leiris أن يقيم علاقة بين الراقص والشخصية الأسطورية التي يتقمصها، وموقف الممثل، حيث يرى أنه من الضروري أن نحدد العلاقات بين "الحقيقة" و"الكذب"، وأن نستعمل المسرح كأداة بحث تسمح بتحديد أفضل للتجربة المتخيلة ([1]).

إذن فالعلاقة وطيدة بين المسرح والمجتمعات. وبالرغم من أن الواقعية، كمذهب أدبي، لم تمس عالم الإبداع المسرحي – من نص وتمثيل وإخراج –

---

[1] Jean Duvic: Expériences du drame, expériences sociales – in: Le lieu théâtral dans la société moderne – Etudes réunies et présentées par Denis BABLET et Jean Jacquot – Editions C.N .R.S- Paris – 1978 – pp : 65-66.

إلا مع نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن رصد واقع المجتمعات كان دائما من أولويات كتاب المسرح الذين كانوا يريدون إثارة اهتمام جمهورهم.

وقد لاحظ Charles Abrun أنه من خلال تتبعنا لتاريخ المسرح يظهر أن الاهتمام بمظهر الحقيقة لم يكن يبحث عنه إلا في الكوميديا، أما التراجيديا فهي موجودة داخل عالم الآلهة والأبطال، إنها حكاية، وحقيقتها الأساسية هي أخلاقية، أو عقلية، أو سيكولوجية، وقد تسمح لنا بأن نجد أنفسنا في شخصياتها وأبطالها. فقد تتحكم فينا الآلهة أو رغباتنا الأولية كما تتحكم فيهم، وقد تحدد مصائرنا كما تحدد مصائرهم. ([1])

والفن بطبيعته محاكاة للواقع، إلا أنه يستحيل أن تكون هذه المحاكاة كاملة وكلية، ومن هذه الاستحالة نشأت قواعد الفن. وبما أن الفن لعب، وبما أنه ليس هناك لعب بدون قواعد، فإنه ليس هناك فن بدون قواعد. ([2]) ومن أهم قواعد الفن المسرحي، أن نغوص به في خضم الحياة، غير أن هذا لا يعني أن نقذف بالحياة في المسرح كأننا لا نستطيع إلا أن نقلد الحياة. لكن ما يجب أن نبحث عنه من خلال تمازج المسرح بالحياة، هو حياة المسرح بكل حريتها وتكسيرها للقيود. وحرية المسرح هاته هي التي تسمح للكاتب أحيانا بأن يخدع، وبأن يقدم وهم الحقيقة بدل الحقيقة نفسها، وبأن يذر الرماد في العيون. ففي البناء الدرامي، لابد أن تتداخل العناصر الواقعية والعناصر المتخيلة، وأن يؤثر بعضها في البعض الآخر. فالجانب الواقعي في العمل المسرحي هو الذي ينقل لنا ما نراه كل يوم، وما نحسه ونفكر فيه، أما الجانب المتخيل فهو الذي يساعدنا على فهم ما نراه ونحسه ونفكر فيه. ولعل هذا ما يقصده الكاتب المسرحي الأمريكي Arthur Miller حين يتحدث عن مسرحياته ويصفها بأنها تقول للمشاهد: " هذا ما تشاهده كل يوم، وما تفكر فيه، ولا تحسه. والآن

---

[1] Charles Aubrun : Abstractions morales et références au réel dans la tragédie Lyrique, in : réalisme et poésie au théâtre – conférences du théâtre des nations (1957-59)- études réunies et présentées par Jean Jacquot – 2é édition illustrée _ Editions C.N.R.S Paris – 1978, p ; 54.

[2] Pierre – Aimé Touchard : L'amateur de théâtre (ou la règle du jeu)- Editions du Seuil – Paris – 1954, p : 117.

سأريك ما تعرفه بالفعل، ولكن لم يكن لديك من الوقت، ولا من الفضول، ولا من الذكاء، ولا من الوسائل ما تستطيع به أن تفهمه. ([1])

إن الكاتب المسرحي من خلال تداخل الواقع والمتخيل، يريد أن يعلمنا وأن يسلينا، وأن يقترح علينا حقيقة، ما ليس من الضروري أن تكون ثابتة ولا أن تكون ملتقطة كما تلتقط الصور الفوتوغرافية، المهم أن تستمد بعض عناصرها من ظروف الحياة اليومية. ففي المسرح لا يشكل الواقع إلا مشروع الحياة، أما المتخيل فهو الذي يحول هذا المشروع إلى حياة بالفعل. والواقع ليس إلا دعوة إلى الوجود، أما المتخيل فهو الذي يحول هذه الدعوة إلى وجود بالفعل.

وتداخل الواقع والمتخيل في العمل المسرحي يسمح بتداخل من نوع آخر، إنه تداخل العقل والإحساس. فالمسرح كفن لا يمكنه أن يقوم على الإحساس وحده، ولكن لابد له أن يقوم على العقل أيضا. فإذا كنا نعيش المسرحية بأحاسيسنا، فإننا نفهمها ونتواصل معها بعقلنا. وتحقيق التوازن بين هذين القطبين يحقق للمسرحية جماليتها، ويحقق لنا المتعة والرضا. ([2])

والجمع بين المتخيل والواقع من جهة، والعقل والإحساس من جهة أخرى، هو الذي يسمح للكاتب المسرحي بأن يرى الحدث الواحد من جهتين مختلفتين، ويكسبه القدرة على التحول، وعلى الحلول في شخصياته الواحدة تلوى الأخرى، فيعرض أمامنا آمال وأماني كل شخصية على حده. وإذا كانت هذه القدرة على الرؤية من زاويتين مختلفتين هي ما يميز الكاتب المسرحي عن الروائي، والرسام، والنحات ([3])، فإن ما يميزه عن المؤرخ هو قدرته على أن يخلق لنا التاريخ مرة ثانية، حيث يغوص بنا مباشرة في حياة عصر، ما،

---

[1] Arthur Miller, cite par Odette Aslan, in : L'art du théâtre – SEGHERS- Paris, 1963, p : 340.

[2] Georges Jamati : Théâtre et vie intérieure – Editions Flammarion – Paris – 1952, p : 166.

[3] Maurice Gravier : théâtre d'idées et réalité, in : Réalisme et poésie au théâtre – p : 130.

وعوض أن يرينا مميزات الشخصيات يرينا طباعها، وعوض أن يعرض علينا أوصافا يعرض علينا وجوها. إن الكاتب المسرحي ليس أستاذ تاريخ، ولا أستاذ أخلاق، وإنما هو يبتكر ويخلق وجوها وصورا، ويجعلنا نعيش من جديد حقبا ماضية نستطيع أن نتعلم منها ما نتعلمه عادة من دراسة التاريخ، وملاحظة ما يجري حولنا في الحياة اليومية. فالكاتب المسرحي لا يقوم في نهاية الأمر بالتأريخ -وإن كان يوظف التاريخ- وإنما يقدم لنا تاريخنا وحقيقتنا فوق الزمن، ومن خلال الزمن. إنه يركب الزمن ليرسم حقيقة كونية. إن العمل المسرحي يعكس لي صورتي، إنه مرآة، إنه التزام وموقف، إنه تاريخ موجه - فوق التاريخ- نحو أكثر الحقائق عمقا. ([1])

وفي إطار البحث عن ارتباط المسرحية العربية ذات البناء الأسطوري بالواقع، سأتبنى التقسيم الذي أتى به سعد أبو الرضا، حيث يرى أن المسرحية ذات البناء الأسطوري إما أن تنفصل عن الواقع، وإما أن ترتبط به، وإما تمزج بينه وبين عالم الأسطورة.

---

[1] Eugène Ionesco – Notes et contre Notes – (Collections idées) - N° 107 Editions Gallimard – Paris – 1966, pp : 66-67.

أ-المسرحية ذات البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع

يرى سعد أبو الرضا أن البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع هو ذلك البناء "الذي يحاول أن يستخدم أكبر قسط من عناصر الأسطورة، لذلك فهو عندما يوظف الشخوص كثيرا ما يلتزم بصفاتها وأفعالها الأسطورية. وبرغم أن المنطقية الدرامية تحكم الحدث هنا، لكنه في بعض مراحله يعتمد على الخوارق التي تنتمي إلى الأسطورة لتصعيد ذلك الحدث، وتعقيد الصراع في نفس الوقت، كالسحر مثلا." ويضيف سعد أبو الرضا قائلا بأن هذا النوع من البناء وإن كان يلتزم بالجو المأساوي الخالص للأسطورة، فإن المؤلف مع ذلك "ينفذ منه إلى الواقع عندما تتصل رؤيته به من خلال الإطلاق في أفعال الشخوص عندما تصبح خيرة خيرا مطلقا، فتتسع لكل أفعال الخير، أو شريرة شرا مطلقا، فتتضمن كل أفعال الشر. كما تتأكد واقعية هذه الرؤية عندما تثير المسرحية بأسطوريتها المشاعر والعواطف الإنسانية."([1])

إن الواقع الذي يتحدث عنه هنا سعد أبو الرضا، ليس واقع مجتمع بعينه، وإنما هو واقع الإنسانية جمعاء. وما قد تعرضه مسرحيات من هذا النوع من صراع بين الخير والشر، إنما هو صراع قائم على الخير والشر المطلقين، أي في كل مكان وزمان. فالمسرحية التي تلتزم بواقع الأسطورة نفسها بعيدا عن واقع الكاتب المسرحي، أو عن واقع مجتمع بعينه، إنما تلتزم بما في هذه الأسطورة من قضايا وجودية، وكونية. وبما أن الأسطورة تراث إنساني مشترك، فإن ما تتضمنه من قضايا وجودية وكونية هي أيضا قضايا إنسانية مشتركة.

وقد اخترت ثلاث مسرحيات كنماذج لهذا البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع. هذه المسرحيات هي: "بيجماليون" و" الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، و"أمومة" لعلي عقلة عرسان.

---

[1] سعد أبو رضا: الكلمة والبناء الدرامي –رؤية نقدية تحليلية مقارنة –دار الفكر العربي – الطبعة الأولى – 1981، ص: 165.

1- مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم (1942)

إذا كان عنوان المسرحية لا يحيل إلا على أسطورة واحدة هي أسطورة بيجماليون، فإن القارئ للمسرحية يلاحظ أن الحكيم قد استطاع الجمع بدقة بالغة بين أساطير ثلاث، وردت في الأصل متفرقة في الميثولوجيا الإغريقية. وهذه الأساطير هي: أسطورة بيجماليون، وأسطورة نرسيس، وأسطورة جالاتيا.

أ -أسطورة بيجماليون

بيجماليون نحات قبرصي بارع، اشتهر بعدائه للمرأة وقرر ألا يتزوج أبدا لأنه يكره ما يشوب طبيعة المرأة من عيوب ونواقص. وكان يعتقد أنه بإمكان فنه أن يغنيه عن وجود المرأة، فنحت تمثالا لامرأة جمالها يشبه جمال إلهة الحب والجمال " فينوس"، ووقع في حب هذا التمثال. ثم ما لبث أن اكتشف أنه يحب شيئا لا حياة فيه، وغير قادر على أن يستجيب للمساته وقبلاته. وبدأ يغدق على التمثال الهدايا والثياب الفاخرة لعل ذلك يصبغ عليه مظهر الحياة، إلا أن التمثال ظل قطعة جامدة باردة. وفي أعياد الإلهة فينوس -التي كانت مشهورة في قبرص- دعا بيجماليون الإلهة أن تجعله يلتقي بامرأة لها جمال تمثاله، إلا أن فينوس كانت تعلم ما يريده في قرارة نفسه. ولكي تظهر له أنها ستستجيب لدعائه، أمرت نار المذبح الذي كان يقف عنده أن ترتفع في الهواء ثلاث مرات. وعندما عاد بيجماليون إلى بيته، اكتشف أن تمثاله قد أصبح يستجيب للمساته وقبلاته. لقد صار جسدا وروحا بفضل تدخل الإلهة فينوس، التي شرفت زواجهما بحضورها. ورزقا بولد اسمه Paphos (بافوس)، وهو الاسم نفسه الذي تحمله المدينة المفضلة عند فينوس. ([1])

[1] Edith Hamilton : La mythologie – p : 128.
Voir aussi : Michael Grant /John Hazel : Dictionnaire de la mythologie – Marabout service – Traduction française de Etienne Leiris – 1975, p : 310.

ب -أسطورة نرسيس:

تذهب بعض الروايات إلى أنه عندما كان نرسيس طفلا سألت أمه العراف الأعمى المشهور تريزياس (Tirésias) عن حياته هل ستطول؟ فأجابها: "سيحيى طويلا مالم ير وجهه." ولم يفهم أحد هذا اللغز في حينه. وعندما كبر نرسيس صار رائع الجمال إلى درجة أن كل النساء والحوريات، وعرائس البحر، كن يعشقنه، ويتمنين أن يكن ملكا له، إلا أنه لم يكن ينظر إلى أي منهن، بل كان يسخر من الحب.

وفي يوم من الأيام دعت عليه حورية، عشقته وجرح كبرياءها، قائلة: "هذا الذي لا يحب أحدا، فلتجعله الآلهة لا يحب إلا نفسه." واستجابت (نيميسيس) إلهة الغضب العادل (la juste colère) لهذا الدعاء. ورأى نرسيس وجهه على صفحة عين ماء صافية، فعشق نفسه، وفهم لماذا كان الآخرون يذوبون في عشقه. وظل في مكانه لا يأكل ولا يشرب، يتحسر على عدم قدرته على الوصول إلى هذا الجمال، إلى أن مات ونبتت في مكانه زهرة تحمل اسمه. ([1])

ج -أسطورة **جالاتيا** (Galatée)

يحيل هذا الاسم على بياض الحليب، وقد كانت جالاتيا عروس بحر جميلة وساحرة تعيش في شواطئ صقلية، وقد أحبها بجنون السيكلوب (Polyphème) ابن إله البحر (Poséidon)، إلا أنه لم يستطع أن يجعلها تبادله الحب نفسه، لأنها كانت مفتونة بأمير شاب جميل اسمه (Acis). وتحت تأثير الغيرة والغضب قتل السيكلوب الأمير الشاب، حيث رمى عليه صخرة

[1] Edith Hamilton : La mythologie – p : 95.
Voir aussi : Michael Grant /John Hazel : Dictionnaire de la mythologie, p : 157.

ضخمة. وبكت جالاتيا أميرها الشاب، وحولته بعد ذلك إلى واد يحمل الاسم نفسه، وينبع من تحت الصخرة الضخمة. ([1])

لم يكتف توفيق الحكيم في مسرحيته هاته بتوظيف هذه الأساطير الثلاث، وإنما استغل أيضا اسما ينتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية، هو اسم إيمسين (Ismène).

وإسمين هي ابنة أوديب، وأخت أنتيجون، وإن كانت لم تبلغ في الميثولوجيا الإغريقية مكانة أختها، ولم تعرف شهرة كشهرتها. وقد قدمها الحكيم في مسرحيته بصورة إيجابية، ربما كانت من الصور الإيجابية القليلة للمرأة في أعماله. فقد جعلها تخلق، بفضل قوة الحب، نرسيسا جديدا يحس، ويفكر، ويكتشف.

والمثير في مسرحية الحكيم هو أنه لم يقف عند حدود الجمع بين هذه الأساطير الثلاث، وهو مالم يقم به أحد قبله، وإنما تجاوز ذلك إلى خلق أسطورة يمكن اعتبارها تتمة للأسطورة الإغريقية. فإذا كانت أسطورة بيجماليون تنتهي بزواجه من تمثاله بعد أن تحول إلى روح وجسد، فإن مسرحية الحكيم، أو بالأحرى "أسطورته"، تحاول رصد حياة النحات مع تمثاله بعد زواجهما. وهو شيء غير وارد في الميثولوجيا الإغريقية.

وهكذا يقدم لنا الحكيم بناءه الدرامي من خلال الفصول الأربعة لمسرحيته، حيث يظهر لنا بيجماليون وقد عاد من احتفالات فينوس ليفاجأ بأن الإلهة قد استجابت لدعائه، وأن التمثال قد تحول إلى روح وجسد، وبالتالي إلى زوجة. ويخرج نرسيس مستجيبا لإغراء إيسمين المرأة، التي تفتح عينيه على الحياة وأسرارها، وتجعله يكتشف كل الأشياء التي كان يجهلها أثناء إقامته، حارسا للتمثال، مع بيجماليون في صومعة الفن.

---

[1] Edith Hamilton : La mythologie – pp : 98-99.
Voir aussi : Michael Grant /John Hazel : Dictionnaire de la mythologie, p : 255.

ثم يعرض توفيق الحكيم بعد ذلك تصرفات جالاتيا المرأة وما يشوبها من نقص وإسفاف، حيث هربت مع نرسيس. ويتدخل أبولون بقيثارته السحرية ليعيد جالاتيا إلى زوجها، لتبدأ بينهما مناقشة حول الخالق ومخلوقه، وحول طبيعة العلاقة بينهما. ويتطرق بعد ذلك الحكيم إلى قصة نرسيس وإيسمين، التي جعلها موازية لقصة بيجماليون وجالاتيا، والتي لم يوظفها أساسا إلا لإطلاعنا على ما خفي من نفس بيجماليون، وليظهر لنا أيضا أن المرأة، كالرجل، قادرة هي الأخرى على الخلق: الرجل بواسطة الفن، والمرأة بواسطة الحب. ويصور بعد ذلك الحكيم حياة النحات وزوجته، وما عرفته من رتابة وملل، بعد أن انتهت فترة الحب والصفاء، وبعد أن بدأت الهوة الفاصلة بينهما تشتد عمقا. ويثور بيجماليون على الآلهة، الذين سفهوا عمله الخالد، وحولوا تمثاله الخالد إلى مجرد امرأة تهرب مع عشيقها، أو في أحسن الحالات مجرد ربة بيت تمسح وتكنس كأي امرأة فانية. وتعيد الآلهة لبيجماليون تمثاله، لكن هل كان فعلا تمثاله؟

-"بيجماليون: ها أنذا معك أيها التمثال! ... فلماذا أحس أني وحيد؟ ... هذه الوحشة معك لم أشعر بها قط من قبل... لقد كنت أيها الأثر الفني تملأ علي هذه الدار! ... لقد كان فني يملأ حياتي... أما الآن فكل شيء في حياتي فراغ... وكل شيء في عيني هباء... ماذا أصنع؟ كيف أصنع؟". ([1])

واعتقد بيجماليون أنه وجد الجواب، سيصنع تمثالا أكثر جمالا، وأكثر كمالا من تمثاله الأول، لذلك قرر أن يحطم هذا الأخير. لكن ما حطمه هل كان مجرد تمثال، أم أنه كان جسد زوجته، أو بالأحرى جثتها؟

ويموت بيجماليون دون أن يحقق رغبته، وبعد أن فهم أن الإنسان مهما منحه الفن من قوة فإنه لن يضاهي بها قوة الآلهة، ولن يستطيع التطاول عليها.

ويبدو أن اختيار الحكيم لأسطورتي نرسيس وجالاتيا ليضيفهما إلى أسطورة بيجماليون لم يكن اختيار اعتباطيا، وإنما هو اختيار له دلالته لأنه

[1] توفيق الحكيم: بيجماليون – الدار التونسية للنشر – 1978 – تونس، ص: 192.

يثبت في الوقت نفسه أن الحكيم كان مطلعا على الميثولوجيا الإغريقية، وكانت له القدرة على أن يختار من شخصياتها من يخدم أفكاره. فإذا كان بيجماليون أكثر شخصيات الميثولوجيا الإغريقية إغراقا في الفن وابتعادا عن المرأة، فإنه لخدمة الصراع بين الفن والحياة - الذي تقوم عليه المسرحية - كان لابد من اختيار شخصية مناقضة تماما لشخصية بيجماليون. وليس هناك في الميثولوجيا الإغريقية شخصية أكثر ابتعادا عن الفن، وأكثر اقترابا من المرأة من شخصية نرسيس. وهذا التناقض بين الشخصيتين هو ما يعكسه قول إيسمين:

-"إيسمين: يالعجب! أنت وبيجماليون طرفا نقيض... عند أحدكما ما ليس عند الآخر... لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر."([1])

وإذا كانت جالاتيا قد رفضت في الأسطورة Polyphème ابن إله البحر Poséidon من أجل أمير شاب جميل، فإنها كانت أقدر شخصيات الميثولوجيا الإغريقية على رصد فكرة الحكيم عن المرأة، حيث جعلها في مسرحيته تتخلى عن بيجماليون وتهرب مع نرسيس. بيجماليون الذي كان يعتقد أنه يستطيع بفنه أن يضاهي الآلهة، وأن يكون أحيانا أحسن منها، ونرسيس الذي لا يستطيع أن يمثل أكثر من الجمال والشباب. فكأن بيجماليون هو ابن إله البحر، وكأن نرسيس هو الأمير الشاب الجميل.

وإذا كنا نجد في المسرحية ثلاث مواجهات: أولها مواجهة بين بيجماليون وجالاتيا، وثانيها مواجهة بين نرسيس وإيسمين، وثالثها مواجهة بين أبولون وفينوس، أو نجد فيها ثلاثة أنواع من الصراع هي: صراع بين الفنان ونفسه: هل يكتفي فقط بالعيش داخل محراب الفن وصومعة الإبداع، أم يعيش الحياة كباقي الناس؟ وصراع بين الفنان وفنه: أين تتجلى شروط الكمال والخلود والجمال هل في جالاتيا التمثال أم في جالاتيا المرأة؟ وصراع بين الفنان والقوى الأكبر منه متمثلة في الآلهة: ما هو الفرق بين ما تخلقه الآلهة

[1] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 25.

وما يخلقه الفنان؟ فإن كل هذه المواجهات، وكل هذه الصراعات، لا تشكل في نهاية الأمر إلا مواجهة أساسية وصراعا رئيسيا، هو الصراع بين الفن والحياة. الفن يمثله كل من أبولون، وبيجماليون، وإيسمين، والحياة يمثلها كل من فينوس، ونرسيس، وجالاتيا.

وهذا الصراع القائم بين الفن والحياة، كان يؤدي في كل مرة إلى انتصار أحد قطبي الصراع. ففي البداية انتصر الفن عندما صنع بيجماليون هذا التمثال الخالد، واستطاع أن يستغني به عن المرأة. لكن الحياة ما لبثت أن انتصرت عندما أحس بيجماليون أنه لا يستطيع أن يظل يحب شيئا بدون روح ولا جسد وأن "امتلاك العالم بأسره لا يعدل أحيانا امتلاك قلب امرأة" ([1])، إلا أن انتصار الحياة لم يدم طويلا، لأن بيجماليون ما لبث أن اكتشف الفرق الشاسع بين جالاتيا التمثال - رمز الكمال والجمال والخلود- وجالاتيا المرأة - رمز الزوجة والواقع والفناء- ففي هذه اللحظة صار هناك نوع من التعادل بين الفن والحياة، إذ صارت كل من جالاتيا التمثال وجالاتيا المرأة تتجاذب بيجماليون، وتحاول السيطرة عليه:

"بيجماليون: (...) نعم أنتما الاثنتان تتجاذبان قلبي... أنتما الاثنتان تتصارعان... هي بارتفاعها وجمالها الباقي... وأنت بطيبتك وجمالك الفاني... هي الفن، وأنت الزوجة!! ..." ([2])

وبما أن بيجماليون لم يكن ليقبل الفاني مكان الخالد، ولا الناقص مكان الكامل، فإن الفن قد انتصر من جديد وعادت جالاتيا تمثالا كما كانت، إلا أنه لا شيء صار بإمكانه أن يرضي بيجماليون لا جالاتيا التمثال، ولا جالاتيا المرأة، لذلك قرر أن يحطم التمثال ليصنع آخر أكثر جمالا وكمالا. فهل معنى ذلك أن هناك هدنة بين الفن والحياة؟ هل انتهت المسرحية بمصالحة بينهما؟ لا شك أن في قول أبولون في نهاية المسرحية، حين مات بيجماليون، دليل على

---

[1] توفيق الحكيم: البرج العاجي: مكتبة الآداب – 1974، ص: 74.

[2] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 149.

أن الغلبة كانت للفن: "نعم... ولكن روحه باق... روح بيجماليون باق ما بقي فن على الأرض"([1]).

وفي إطار الحديث عن علاقة المسرحية ذات البناء الأسطوري بالواقع، نلاحظ أن مسرحية الحكيم هاته لم ترصد أي واقع اللهم واقع الأسطورة نفسها. وهي أسطورة لا تدخل لا في إطار أساطير الأصلMythes d'origine، ولا في إطار الأساطير الكونية Mythes Cosmogoniques ، لذلك فهي لا ترصد قضايا كونية أو اجتماعية، أو قضايا وهموما إنسانية مشتركة، وإنما ترصد قضايا وهموم بيجماليون. وإن كان هناك صراع بين الفن والحياة، فلا ينبغي أن نعتقد أنها الحياة بصفة عامة، وإنما هي حياة بيجماليون. فليس كل الفنانين يعيشون بعيدا عن المرأة، ولم يطلب كل نحاتي بلاد الإغريق من الآلهة أن يحولوا تماثيلهم إلى أجساد وأرواح، وبالتالي فبيجماليون لا يعكس إلا حالة خاصة ولا يعكس مجتمعا بعينه، أو قضية إنسانية. صحيح أن المسرحية تنبعث منها رائحة بخور معابد اليونان، وشخصياتها تنتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية، وفي سمائها تحلق آلهة الأولمب، وجوها وروحها هما جو وروح الأسطورة الأصلية، إلا أنه مع ذلك فأدوات النحت هي أدوات بيجماليون، والتمثال هو تمثال بيجماليون، والحب هو حب بيجماليون، والصراع هو صراع بيجماليون. أي أن الحكيم لم يستطع من خلال توظيفه لهذه الأسطورة أن يتجاوز مشاكل بيجماليون وأن يعكس مشاكل أو قضايا مجتمع إنساني بعينه. كما أنه لم يستطع أن يتجاوز القضايا المطلقة إلى قضايا محسوسة ويومية، تمس القارئ والمتفرج العربي أكثر مما تمس بيجماليون نفسه. وإذا كانت هذه المسرحية تقوم على قضايا مطلقة، فإنه ليست كل القضايا المطلقة حقائق أولية. ولا شك أن ما ينبغي أن ينشده المؤلف المسرحي هو الحقائق الأولية، والمعطيات الأساسية. هذا لا يعني أن الحقائق الأولية لا توجد إلا في الواقع، بل إن الحقيقة توجد في الخيال أيضا، بل ربما كانت الحقيقة الموجودة في الخيال محملة بدلالات أكثر من الحقيقة اليومية. فحقيقتنا توجد في أحلامنا،

---

[1] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 200.

في خيالنا، بل إن الخيال قد سبق العلم في كثير من المجالات. لكن لا يجب أن نوظف الخيال من أجل الخيال، ولكن من أجل أن نجعل الآخرين يتعرفون على الحقيقة. وحين يتعرفون عليها، يخيل إليهم أنهم عرفوها طيلة حياتهم. فتبدو لهم بسيطة وطبيعية، ويصبح الغريب أمرا عاديا، ويصبح الشيء غير المفهوم واضحا، ويصير المستحيل ممكنا، إلا أننا لا نستطيع أن نقول إننا عرفنا دائما حقيقة بيجماليون، وأن ما هو غريب في حياته قد أصبح أمرا عاديا بالنسبة إلينا، وأن ما هو غير مفهوم في تصرفاته وصراعاته الداخلية قد صار واضحا في أعيننا.

لا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام أنني أريد أن ينقل لنا المسرح الواقع كما هو، أو الطبيعة بحذافيرها. فالمسرح كما يقول Pierre-Aimé Touchard لا يمكن أن يقوم فقط على ما هو طبيعي، بل إن الطبيعي هو نفي للفن. فالفن هو الكذب في أقصى درجاته، إنه الكذب الذي يفرض نفسه كأكثر الحقائق صدقا.([1]) فما ينبغي أن ينشده المؤلف المسرحي من خلال هذا "الكذب" الفني، هو رصد الحقائق الأولية لمجتمع بعينه، أو للمجتمعات الإنسانية بصفة عامة. وهذا ما لم يفلح فيه الحكيم في هذه المسرحية، لأنه لم يهتم إلا بالحكاية (La fable). صحيح أن الحكاية كما يقول Bertolt Brecht (برتولت بريشت) هي قلب العرض المسرحي، وكل شيء رهين بها، لأنها تضم كل المعلومات والحوافز التي تثير إعجاب الجمهور ([2])، إلا أنه مع ذلك لابد أن تصطدم أجزاء من هذه الحكاية بأجزاء من واقع الحياة اليومية، ولابد أن تصطدم حياة شخصياتها بالحياة العامة والجماعية للإنسان.

---

[1] Pierre-Aimé Touchard : L'amateur de théâtre (ou la règle du jeu), p : 187.

[2] Bertolt Brecht : Petit organon pour le théâtre – Traduction de Jean Tailleur – L'Arche – Travaux, 4-1963, p : 88.

2-مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم (1949)

تذهب أسطورة أوديب إلى أن لايوس (Laïos) ملك طيبة تزوج بإحدى قريباته جوكاستا (Jocaste). وتحت حكمهما بدأت نبوءات معبد دلف (Delphes) تحتل مكانة كبيرة في حياة مدينة "طيبة"، وكذا في حياة الأسرة الملكية. وفي يوم من الأيام حذرت النبوءة لايوس من أنه سيقتل من طرف ابنه، وقرر لايوس ألا يدع هذه النبوءة تتحقق. وعندما ازداد الولد، قيد رجليه ورمى به في غابة، حيث إن الموت سيقضي عليه لا محالة. وبذلك أحس لايوس بالأمان والطمأنينة. ومرت عدة سنوات، وقتل لايوس من طرف شخص اعتقد الكل أنه غريب عن مدينة طيبة، ولكنه لم يكن في حقيقة الأمر إلا ابنه أوديب الذي كان قد غادر مدينة كورنثة (Corinthe) - حيث كان يعتقد أنه ابن ملكها بوليب (Polybe) - في محاولة منه للهرب من نبوءة دلف التي تقول بأنه محكوم عليه بأن يقتل أباه. وقاده سفره قريبا من مدينة طيبة التي كان يهددها أبو الهول (Le sphinx): وحش بجسم أسد، وبجناحين، وبصدر ووجه امرأة. هذا الوحش كان يعترض طريق المسافرين ويطرح عليهم لغزا، ويقتل كل من لم يعرف حله. ويلتقي أوديب الوحش، ويحل اللغز حيث إن ذلك الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع وفي وسط النهار على اثنين، وفي الليل على ثلاث، ليس في حقيقة الأمر إلا الإنسان في طفولته وشبابه، وشيخوخته. وينتحر الوحش بعد هزيمته، ويتخذ سكان طيبة أوديب ملكا عليهم، ويزوجونه زوجة ملكهم الراحل، جوكاستا، التي لم تكن في حقيقة الأمر إلا أمه.

ويعيش الكل سعيدا طيلة سنوات إلى أن يجتاح الطاعون مدينة طيبة، ويحصد الكبار والصغار، وتتحول السعادة إلى شقاء. وتأتي النبوءة من معبد دلف على لسان أبولون: لن يرفع الطاعون عن طيبة إلا إذا تم الانتقام لموت الملك لايوس، وعوقب قاتله. وتظهر الحقيقة جلية: فالمذنب لم يكن إلا أوديب الذي قتل أباه وتزوج من أمه. وتنتحر جوكاستا تحت وقع الفاجعة، ويفقأ

أوديب عينه، لأن شخصا مثله ليس له الحق في أن يرى نور الشمس الطاهر.([1])

هذه هي الرواية المتداولة عن الأسطورة والمستمدة من مسرحيات شعراء التراجيديا الإغريق: سوفوكليس، ويوربيدس، وإسخيلوس. وهي تخالف إلى حد كبير رواية الشاعر الملحمي هومير. فحسب هومير فإن جوكاستا اكتشفت أن أوديب ابنها بمجرد أن تزوجت به، وليس بعد سنوات طويلة كما تذهب إلى ذلك التراجيديات الإغريقية، كما أن أوديب لم يفقأ عينيه بعد أن علم الخبر، وإنما ظل على عرش طيبة يحكمها رغم كل شيء.

بل إن هومير لم يتحدث حتى عن بنات أوديب: أنتيجون وإيسمين. وقد ذهب الجغرافي الإغريقي Pansanias (بانسانياس) إلى أن أولاد أوديب هم من امرأة أخرى وليسوا من جوكاستا. ولم يمت أوديب - في رواية هومير- في المنفى، وإنما مات في إحدى المعارك. ([2])

وإذا كان شعراء التراجيديا الإغريق قد خالفوا في مسرحياتهم الأسطورة كما رواها هومير، فإن توفيق الحكيم قد خالف في تناوله للأسطورة كلا من هومير وشعراء التراجيديا الإغريق.

صحيح أنه حاول المحافظة على جو الأسطورة، ولكنه سيعمل مرة أخرى على تغيير مجراها إلى درجة تدفعنا إلى التساؤل: هل "أوديب" توفيق الحكيم هو فعلا "أوديب" الأسطورة الإغريقية، أم أنهما لا يلتقيان إلا في الاسم؟ فأوديب توفيق الحكيم لم يحل لغزا ولم يقابل أبا الهول لأنه لم يوجد أصلا، وإنما كان هناك فقط أسد يفترس من يتأخر خارج أسوار المدينة. وكان الكاهن الأعمى ترسياس هو من دبر هذه الأكذوبة الكبرى، كما أن مؤامرته السياسية عوضت نبوءة معبد (دلف). فليس الإله أبولون الذي قال بأن هذا المولود الجديد محكوم عليه بأن يقتل أباه، وإنما ترسياس هو الذي أوحى بذلك إلى الملك لايوس، وأوصاه بأن يقتل ابنه، مدعيا أن السماء هي التي أخبرته

[1] Edith Hamilton : La mythologie, pp : 322-323.
[2] Michael Grant/John Hazel : Dictionnaire de la mythologie, p : 265.

بذلك. كل ذلك لأن ترسياس - حسب توفيق الحكيم - كان يبحث عن ملك جديد لعرش طيبة غير لايوس، وعن أسرة ملكية جديدة غير أسرة آل لايوس. فالقدر المحتوم في الأسطورة والتراجيديا الإغريقيتين، تحول إلى مجرد مؤامرة سياسية في مسرحية الحكيم. وعندما علم "أوديب" توفيق الحكيم أن زوجته جوكاستا ليست في حقيقة الأمر إلا أمه، كان رد فعله مخالفا لرد فعل "أوديب" الأسطورة، وكذا رد فعل أوديب في كل التراجيديات على مختلف العصور. فقد أراد أن يبقى معها، وأن يعاشرها معاشرة الأزواج رغم معرفته الحقيقة:

"-أوديب: لا تقولي ذلك يا جوكستا... في وسعنا أن نقوم... انهضي معي... ولنضع أصابعنا في آذاننا... ولنعش في الواقع... في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة."([1])

وإذا كان أوديب قد فقأت عينيه في مختلف التراجيديات لأنه لم يعد يستحق أن يرى نور الشمس ولا صفاءها، فإن "أوديب" توفيق الحكيم قد فقأهما فقط ليبكي حبيبته جوكاستا بدموع من دم.

لكن لماذا كان هذا الاختلاف بين "أوديب" الأسطورة و"أوديب" توفيق الحكيم؟ يحاول الحكيم الإجابة عن هذا السؤال قائلا: "لماذا اخترت "أوديب" بالذات؟ ... لأمر قد يبدو عجيبا... ذلك أني قد تأملتها طويلا، فأبصرت فيها شيئا لم يخطر على بال "سوفوكليس"... أبصرت فيها صراعا ليس بين الإنسان والقدر، كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية "أهل الكهف". وإذا كان أغلب النقاد قد رأوا في مسرحية "أهل الكهف" (1933) حربا بين الإنسان والزمن، فإن الحرب الحقيقة الموجودة فيها هي "حرب بين" الواقع "وبين "الحقيقة". بين "واقع" رجل مثل "ميشلينيا" عاد من الكهف فوجد "بريسكا" فأحبها وأحبته...! وكان كل شيء مهيئا يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء، فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا الواقع الجميل...تلك هي "الحقيقة". حقيقة هذا الرجل "ميشلينيا" الذي اتضح لبريكسا أنه كان خطيبا لجدتها... لقد جاهد المحبان كي

---

[1] توفيق الحكيم: الملك أوديب –مكتبة الآداب – القاهرة – 1977، ص: 164.

ينسيا هذه "الحقيقة" التي قامت تفسد عليهما "الواقع"... ولكنهما عجزا بواقعهما عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذي يسمى "الحقيقة"... "أوديب" و"جوكاستا" ليسا هما أيضا سوى "ميشلينيا" و"بريسكا"... لقد تحابا أيضا، فأفسد ما بينهما علمهما بحقيقة أحدهما بالنسبة إلى الآخر...! إن أقوى خصم للإنسان دائما هو شبح...! شبح يطلق عليه اسم "الحقيقة"، هذا هو باعثي على اختيار "أوديب" بالذات". ([1])

وهكذا يحاول الحكيم أن يقنعنا بأن الصراع بين الواقع والحقيقة ليس صراعا جديدا على مسرحياته، وإنما هو صراع موجود أيضا في مسرحتيه "أهل الكهف"، إلا أن الذي يعود إليها يكتشف أنه ليس هناك حضور قوي للواقع والحقيقة، وإنما هناك حضور بارز "للزمن"، فالزمن هو الذي وقف حاجزا بين بريسكا وخطيب جدتها ميشلينيا، وليس الحقيقة كما يريد الحكيم أن يوهمنا بذلك. إن مئات السنين تفصل بينهما، إنهما ينتميان إلى زمنين مختلفين، ولكل زمان فكره، وتقاليده، وثقافته...

وتبين كل حوارات الشخصيات أن الشبح الذي يطاردها هو شبح "الزمن" وليس شبح "الحقيقة":

- "بريسكا: وهيهات لروح أحدنا أن يتصل بروح الآخر.

- ميشلينيا: نعم... بيننا الهوة السحيقة... هوة ثلاثمائة عام."([2])

إن الذي يفصل ميشلينيا عن بريسكا ليس هو الواقع، ولا الحقيقة، إنما هو الزمن بكل قوته وجبروته، بكل حواجزه وقيوده:

- "ميشلينيا: (...) إن بيني وبينك خطوة... بيني وبينك شبه ليلة... فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها... وإذا الليلة أجيال... وأمد يدي إليك وأنا أراك حية جميلة أمامي، فيحول بيننا كائن هائل جبار، هو التاريخ! نعم صدق مرنوش...

---

[1]- توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية "الملك أوديب"، ص: 43-44.

[2]- توفيق الحكيم: أهل الكهف –مكتبة الآداب-القاهرة 1977، ص: 103.

لقد فات زماننا، ونحن الآن ملك التاريخ... ولقد أردنا العودة إلى الزمن، ولكن التاريخ ينتقم... الوداع." ([1])

وحتى عندما تدخل "الحقيقة" في صراع مع فكرة مجردة أخرى - كما هي عادة مسرح توفيق الحكيم الذهني- فإنها تصطدم "بالحلم" لا "بالواقع" كما هو الشأن في مسرحية "الملك أوديب":

- "يمليخا: نعم... يا رب... ما الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة؟ لقد اختبل عقلي... رحماك أيها المسيح." ([2])

على أنه مع ذلك نجد نقطتي تشابه بين المسرحيتين هما:

1- إن كلا من ميشلينيا وأوديب يحاول أن يرفض الاعتراف بهذا الشبح الذي يهدده:

- مشلينيا يرفض شبح "الزمن": "ربما... بل إني لأعترف بأني لا أرى شيئا الآن ولا أعي أية حقيقة. إني كإنسان يعميه نور... نور كثير وسط عالم من الأحلام... فمهما أرى وأسمع من حقائق هائلة، فهي عندي نسمات... نسمات تمر دون أن تترك أثرا فيما أنا فيه... ما هي الثلاثمائة عام؟". ([3])

- وأوديب يرفض شبح "الحقيقة": "سأرغمك على الحياة، سأحرسك الليل والنهار... لن أسمح لشيء أن يحطم سعادتنا ويقوض أسرتنا... سأترك الملك والقصر... ونرحل معا بصغارنا عن هذه البلاد." ([4])

2- أن كليهما يتعرض لانتقام الشبح الذي يطارده:

- فالزمن ينتقم من ميشلينيا: "(...) وأسفاه! بريسكا! ما يحول بيني وبينها إذن الزمن؟ نعم محوناه... ولكن ها هو ذا يمحونا. الزمن ينتقم. إنه

---

[1]- توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص: 108.
[2]- توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص: 117.
[3]- توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص: 105.
[4]- توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص:164.

يطردنا كأشباح مخيفة ويعلن أنه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيدا عن مملكته." ([1]).

- والحقيقة تنتقم من أوديب: "حقا... ليتني ما عرفتها [الحقيقة]... وهل كنت أتخيل أنها بهذا الهول؟ وهل كان يخطر لي أنها شيء قد يقضي على هنائي؟ ... الآن فقط أدركت... بعد أن انتقمت مني... لأني عبثت بنقابها". ([2])

والآن هل يمكن أن نقول إن مسرحية "الملك أوديب" قد استطاعت من خلال هذا الصراع بين الحقيقة والواقع ان ترصد واقع مجتمع بعينه؟ الحقيقة أنها لم ترصد واقع مجتمع ما، بل لم ترصد حتى واقع الأسطورة نفسها، كما كان عليه الشأن على الأقل في مسرحية "بيجماليون". فأوديب توفيق الحكيم لا علاقة له بأوديب الأسطورة، والصورة التي أراد الحكيم أن يرسمها لبطله -حيث كان يريد أن يقدم بطلا عربيا إسلاميا- بعيدة كل البعد عن الصورة التي وصل إليها. فبطل الحكيم في هذه المسرحية لا يخضع لأي مقياس أو شرط أو مفهوم للبطولة، سواء البطولة بمفهومها الأسطوري الإغريقي، أو البطولة حسب الشروط التي حددها أرسطو للبطل التراجيدي، أو البطولة بمفهومها العربي الإسلامي، بل إن أوديب نفسه يعترف بأنه ليس بطلا:

- "أوديب: يا له من مصير... إني بطل... لأني قتلت وحشا زعموا أن له أجنحة...! وإني مجرم لأني قتلت رجلا أثبتوا أنه أبي الذي جئت من صلبه...! وما أنا بالبطل ولا بالمجرم...! ولكني فرد من الأفراد... ألقت عليه الناس أوهامها... وألقت عليه السماء أقدارها... فهل ينبغي لي أن أختنق تحت وقر هذه الأردية التي ألقيت علي؟ ". ([3])

وبذلك يمكن القول بأن هذه المسرحية لم ترصد إلا واقع شخصية من خيال الحكيم، ليست لها مرجعية في التراث الإنساني عامة، ولا الإغريقي

---

[1]- توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص: 126.
[2]- توفيق الحكيم: أهل الكهف، ص: 163-164.
[3]- توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص: 165-166.

خاصة، ولا حتى في التراجيديات التي تناولت هذه الأسطورة في مختلف الأزمنة والأحقاب. وحتى وإن كان هناك من حاول أن يضفي على هذه المسرحية بعدا سياسيا، ويجعلها ترصد واقع مصر تحت حكم الملك فاروق، حيث إن هناك من النقاد ([1]) من اعتبر أن أوديب لم يكن في حقيقة الأمر سوى صورة لهذا الملك، وأن ترسياس لم يكن إلا رمزا للبطانة التي اتخذت من فاروق دمية تسيرها كيفما شاءت، فإنني أستبعد هذا الطرح. فالحكيم لم يكن لينتقد فاروق سنة 1949 وهو الذي عودنا أنه لا ينتقد عهدا إلا مع بزوغ العهد الموالي له. فهو لم ينتقد العهد الناصري إلا على عهد السادات، ولم ينتقد عهد السادات إلا على عهد مبارك. صحيح أنه كان ملتزما بقضايا بلده السياسية، على الرغم من أنه اتهم بأنه كان يكتب من "برجه العاجي" و"تحت مصباحه الأخضر" في أحلك اللحظات وأهمها، وبأنه لم يكن ينتمي إلى حزب معين، إلا أن تعبيره عن هذا الالتزام كان فيه كثير من التريث. فهو لم يكن يعبر عن تعاطفه مع نظام ما إلا بعد أن تستتب الأمور لهذا النظام. وإذا اكتشف في هذا النظام عيوبا وهفوات، فإنه لا يرصدها إلا بعد زواله. ([2]) لذلك أستبعد أن يكون واقع أوديب هو واقع الملك فاروق، وإنما هو واقع شخصية من خيال الحكيم.

وهكذا نلاحظ أن الحكيم كان واقعا - من خلال هاتين المسرحيتين- تحت تأثير الأسطورتين الإغريقيتين. سحره عالمهما المتخيل، وتنفس جوهما، وظللته شاعريتهما. لقد حاول من خلالهما أن يطرح رأيه في بعض القضايا الإنسانية على عادة الكتاب المسرحيين، فكما يقولArmand Salacrou: "إنه

---

[1]- انظر أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم -الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة- 1978، ص: 79.

[2]- انظر حلقات "خريف العمر" التي نشرتها مجلة "الوطن العربي" على شكل استجوابات أجراها نبيل المغربي مع توفيق الحكيم من العدد 358 ديسمبر 1983 إلى العدد 388 يونيو 1984، تحت عناوين مثيرة مثل: "قصتي مع عبد الناصر". و"أنا والسادات"، و"موقفي الحقيقي من كامب ديفيد"، و"أريد حزب الوفد لكني لن أنخرط في سلكه".

من الصعب علي أن أتصور أن العمل المسرحي يمكنه أن يكون شيئا آخر غير تفكير درامي في الوضعية البشرية." ([1])

إلا أن تفكير الحكيم الدرامي ظل تفكيرا مطلقا ومجردا أكثر من اللازم. لهذا أطلقت على مسرحه هذا عدة تسميات: كالمسرح الرمزي، والمسرح الذهني، والمسرح التجريدي... وإن كنت شخصيا أفضل تسمية "مسرح الأفكار"(le théâtre d'idées)، لأن الصراع في هذا المسرح لا يقوم بين شخصيات آدمية أو بين شخصيات آدمية وقوى أكبر منها، وإنما بين الأفكار. فالفكرة هي البطل الحقيقي في هذا النوع من المسرح. والحكيم لم يكن يهتم من خلال هذه الأفكار (الزمن، والمكان، والواقع، والحقيقة، والسلطة، والقانون...) بمصير أو واقع شخص بعينه، وإنما بمصير وواقع الإنسان بصفة عامة. فيقدمه مقيدا بشرطه الإنساني، مهزوم الروح، عاري الجراح، في مواجهة مع نفسه ومع أحزانه. لذلك فالحكيم تراجيدي بالأساس في هذا النوع من المسرح، وعالمه التراجيدي ليس عالم المادة الذي ينتمي إليه الجسد، ولكنه العالم المعنوي الذي ترفرف في أجوائه الروح.

وإذا كانت التراجيديا الإغريقية، وكذا الكلاسيكية، تظهر ضعف الإنسان أمام ما هو مكتوب في السماء ([2])، فإن تراجيديا الحكيم تظهر ضعف الإنسان أمام ما هو مكتوب في الأرض كالفن، والقانون، والحقيقة، والمكان...

ويتطلب مسرح الأفكار الحكيمي هذا أن يبذل القارئ والمشاهد مجهودا فكريا ويظهر مرونة عقلية، حتى يستطيع أن ينتقل من الحلم إلى الحياة، ومن الحياة إلى الحلم، ومن المعقول إلى اللامعقول، ومن الزمن إلى اللازمان، ومن الواقع إلى الرمز، ومن المحسوس إلى المجرد، ومن المجرد إلى المحسوس. كما أن هذا المسرح يحتوي على جوانب مظلمة وملامح مجهولة، وهذا ما

---

[1]Armand Salacrou, cité par Paul-Louis Mignon-in : Panorama du théâtre au XXe Siècle, p : 116.-

[2]- Henri Gouhier : le théâtre et l'existence- (philosophie de l'esprit) Aubier- Edition Montaigne- paris- 1952, p : 55

يجعل المسرحيات التي تنضوي تحته أعمالا مسرحية بالفعل. فحسب Alfred Savoir "كل عمل مسرحي بالفعل يحمل سرا، وجانبا مجهولا، وظلمة." ([1])

وإذا كان الحكيم يعتقد أنه يختفي في هاتين المسرحيتين وراء الأسطورة الإغريقية ولا يتحدث عن نفسه، فإنه كأغلب الكتاب الرمزيين لم يستطع أن يتجاوز نفس وهمومه ومشاغله. لذلك فهو يكشف لنا من خلال الواقع الخاص لهاتين المسرحيتين عن مواقفه وآرائه في عدة قضايا: كالحياة، والفن، والمرأة، والسياسة، والحقيقة... وتشكل هذه الاعترافات التي انسابت من وعيه ومن لا وعيه، من روحه وفكره، القيمة الأساسية لهاتين المسرحيتين.

3- مسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان (1974)

إذا كان توفيق الحكيم قد استطاع في مسرحيته "بيجماليون" أن يجمع ببراعة فائقة بين ثلاث أساطير، وأن يركبها في مسرحية تجعل المطلع عليها يعتقد أن أساطير بيجماليون، وجلاتيا، ونرسيس ليست إلا أسطورة واحدة، فإن علي عقلة عرسان قد جمع هو الآخر في مسرحيته "أمومة" بين ثلاث أساطير هي: أوديب، وأنتجيون، وإليكترا إلا أنه لم يعمد إلا تركيبها، بل بحث لها عن قاسم مشترك، أو عن نقطة التقاء كانت هي الشاعر التراجيدي الإغريقي سوفوكل الذي استلهم هذه الأساطير في مسرحياته: "أوديب الملك"، و"إليكترا" و"أنتجونا". فمسرحية "أمومة" هي في حقيقة الأمر محاكمة لسوفوكل، ولتوظيفه لمفهوم الأمومة في هذه التراجيديات الثلاث. وإذا كنت قد استعرضت أسطورة أوديب أثناء حديثي عن مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، فإنني سأكتفي هنا باستعراض أسطورتي أنتيجون وإليكترا.

---

[1]- Alfred Savoir, cité par André Veinstein- in : Du théâtre libre au théâtre Louis Jouvet (1887-1934)- Edition Billandot, Paris, p : 126

أ-أسطورة أنتيجون.

هي ابنة أوديب، وأخت إيسمين وبولينس وإيتيوكل، وعندما علم أوديب بحقيقة علاقته بجوكاستا، تخلى عن عرش طيبة، وتخلى عنه أيضا ولي عهده بولينيس أمام ما أصاب الأسرة من مصائب وويلات. واعتلى العرش كريون أخ جوكاستا. ونفي أوديب من مدينة طيبة، ورافقته أنتجون لترشده وتسهر عليه بعد أن فقأ عينيه وصار أعمى. وبعد مغادرته لطيبة، طالب ولداه بحقهما في الملك، وصار كل واحد منهما يسعى إلى الوصول إلى العرش بطريقته الخاصة. ونجح إيتيوكل في الاستلاء على العرش رغم أنه الأصغر، وطرد أخاه بولينس. ويموت أوديب في مدينة كولونا، وتعود أنتجون إلى مدينتها لتجد أن أخاها بولينس يزحف عليها مع حلفائه الذين هم أعداء المدينة في الأصل، في حين هيأ إيتيوكل العدة للدفاع عن مدينته وعرشه. ويهجم سبعة من الأبطال على أبواب طيبة السبع التي كان يحرسها سبعة أبطال. ويهجم بولينس على الباب الذي كان يحرسه إيتيوكل. ويقتنع الكل في نهاية الأمر أن هذه الحرب لن تنتهي إلا بمبارزة بين الأخوين، الفائز فيها يعتلي عرش طيبة، إلا أن كلا منهما يقتل الآخر، وانتصر أهل طيبة على الغزاة، واستعاد كريون الحكم. وقرر أن يدفن إيتيوكل كما يدفن الأبطال والشهداء وأن تحظى جثته بكل الطقوس والشعائر، في حين تترك جثة بولينس في العراء تنهشها السباع والوحوش لأنه اعتبر خائنا. وحسب الميثولوجيا الإغريقية، فإن الجثث التي لا تدفن، لا تستطيع أرواحها أن تعبر النهر الذي يحيط بمملكة الموت، وبذلك تتيه ولا تجد مكانا للاستقرار والراحة. وقرر كريون أن ينزل عقوبة الموت بكل من يخالف أمره ويحاول دفن جثة بولينس، إلا أن أنتجون ترفض الرضوخ لهذا الأمر، وترمي فوق جثة أخيها بثلاث حفنات من التراب كرمز لطقوس الدفن. ويعلم بذلك كريون، فيأمر بسجنها إلى أن تموت. ويحاول هايمون(Haemon) -ابن كريون وخطيب أنتجون-أن يتدخل عند والده ويطلق سراحها، ولكن بدون جدوى. وتنتحر أنتجون في سجنها، فيقتل هايمون نفسه حزنا عليها بعد أن حاول قتل أبيه، ثم تنتحر أوريديسي (Eurydice)، زوجة

كريون وأم هايمون، حزنا على ابنها. ويبدو أن الشاعر الملحمي هومير لم يكن يعرف أسطورة أنتجون لأنه لم يشر إليها. ([1])

ب -أسطورة إلكترا:

هي ابنة أجاممنون(Agamemnon) وكلتمنسترا (Clytemnestre) تحتل مكانة بارزة في التراجيديا الإغريقية، وهي بطلة مسرحيتين من المسرحيات الإغريقية التي وصلتنا: الأولى منهما لسوفوكليس، والثانية ليوربيدس. وأجاممنون هو قائد الإغريق في حربهم ضد طروادة بعد أن اختطف الطرواديون هيلينا (Hélène) زوجة أخيه مينيلاس(Ménélas). ويبدو أن لعنة لحقت عائلة أجاممنون جعلت أفرادها يرتكبون الآثام والجرائم بالرغم عنهم، وجعلت الموت والعذاب يحصدان الأبرياء منهم والمذنبين.

ويشير هومير في "الأوديسا" إلى موت أجاممنون من خلال قصة البطل Odysseus الذي نزل إلى عالم الموتى، وعند عودته منه بدأ يحكي عن الأشباح التي رآها، وقال إنه من بين كل الأشباح التي رآها كان شبح أجاممنون أكثرها مدعاة إلى الشفقة. وهكذا طلب منه Odysseus أن يخبره كيف مات، فأجابه أجاممنون بأنه قد ذبح كما تذبح العجول، دون مجد أو نصر. وأن الذي قتله كما يقول: "هو إيجستوس (Egisthe) بمساعدة زوجتي اللعينة. لقد دعاني إلى بيته، وبينما كنا منشغلين في الوليمة التي أعدها لنا، قتلني وقتل كل رجالي."([2])

وعلمت إليكترا بمقتل أبيها وبخيانة أمها وباعتزامها وعشيقها قتل أورست، فأنقذته منهما وأرسلته إلى بلاط الملك ستروفوس(Strophes)، حيث شب وترعرع. وعاد أورست إلى بلده بعد أن صار شابا، والتقى بأخته إليكترا

---

[1] - Edith Hamilton: La mythologie –pp: 323-324-325.
Voir aussi: Pierre Grimal : dictionnaire de la mythologie grecque et romaine - p :38 . Ainsi que : Michael Grant/John Hazel : Dictionnaire de la mythologie, p : 31.
[2] - Edith Hamilton: la mythologie، p :296

أمام قبر أبيهما، وجعلت تشجعه على الانتقام من أمهما وعشيقها. وإذا كان أورست يعلم أنه من واجب الابن أن ينتقم من قاتل أبيه، فإنه كان يعلم أيضا أن قتل الابن لأمه سيجعله موضع كراهية واحتقار من طرف الآلهة والبشر، لذلك لجأ إلى معبد دلف ليستشير نبوءته. وجاءت نبوءة الإله أبولون صريحة بوجوب قتل القاتل. فيقتل أورست أمه وعشيقها، ثم ينطلق هائما على وجهه في البلاد، تطارده أشباح نساء سود، شعورهن حيات، يؤرقن منامه.

وقد أدخل كل من إيسخيلوس ويوربيدس تغييرات على الأسطورة الأصلية. فقد جعل إيسخيلوس كلتمنسترا تقتل زوجها انتقاما منه لقتله ابنتهما إفيجينيا (Iphigénie)، حيث قدمها قربانا للإله (Artémis)الذي منع برياحه الهوجاء سفن الإغريق من الإقلاع في اتجاه طروادة. وهكذا لم تغفر كلتمنسترا لزوجها هذه الجريمة الشنعاء، وقتلته بمجرد عودته من حرب طروادة. في حين زوج يوربيدس إلكترا لفلاح فقير، وجعلها تعيش كأي ربة بيت تنتمي إلى عامة الشعب، وبما أن هذا الفلاح كان يحترم الدم الملكي الذي يجري في عروقها، ويقدر الظلم الذي لحقها، فقد حافظ على بكارتها. ([1])

ونتساءل عن السبب الذي دفع علي عقلي عرسان إلى الجمع بين هذه الأساطير الثلاث في مسرحية واحدة رغم اختلاف عصورها، وأبطالها، وأحداثها. ويبدو أن عرسان قد لاحظ نقطة التقاء بين هذه الأساطير الثلاث، وهي الدور الذي لعبته الأم في كل واحد منها. وقد اختار أن يتطرق إلى موضوع الأمومة هذا من وجهة نظر شاعر واحد هو سوفوكليس. وهكذا يستدعي "مقدم" من القرن العشرين الشاعر سوفوكليس، ويدخل معه في حديث عن الأدوار التي أسندها إلى الأم في مسرحياته: "أوديب الملك"، و"أنتجون"،

[1] - Edith Hamilton: la mythologie، pp: 296-297.
Voir aussi: Pierre Grimal : Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, p : 136.
Ainsi que : Michael Grant / John Hazel : dictionnaire de la mythologie, pp : 129-130.

و"إلكترا". وتتوالى تبريرات سوفوكليس وآراؤه في شخصياته، كما تتوالى آراء الشخصيات في كاتبها ومواقفها منه.

ويعلن عرسان منذ البداية عن موقفه من سوفوكليس على لسان المقدم:

"المقدم: لقد ارتكبت أنت يا سيد سوفوكليس ما لم يجرؤ على ارتكابه أحد من الأولين أو الآخرين بحق الأمومة والمرأة والأم." ([1])

ولكي يبرر عرسان هذا الحكم، يبدأ في استعراض الأساطير، أو بالأحرى التراجيديات الواحدة تلوى الأخرى. وتكون البداية مع مسرحية "أوديب الملك" لتظهر جوكاستا معاتبة سوفوكليس، باكية شقاءها ومحنتها، ولنسمع صوت أوديب يحكي عذابه وتعاسته، ويحمل هو الآخر المسؤولية في ذلك لسوفوكليس:

"صوت أوديب: (...) لقد منحتني الحياة ثم لم تلبث أن أنبت البذر المر نفسه مرة أخرى. أظهرت للضوء آباء إخوة لأبنائهم، وأبناء إخوة لآبائهم، وزوجات هن لأزواجهن أمهات وزوجات، وأظهرت للضوء أشنع ما يمكن أن يكون بين البشر من الآثام والسيئات. (...)"([2])

ويبدأ سوفوكليس في تبرير اختياراته، وتبرير النهايات التي حددها لشخصياته. فلم يكن القضاء والقدر كل شيء في حياة أوديب، وإنما تغير مصيره نتيجة تدخل الكاهن ترزياس الذي أوحى إلى لايوس بضرورة قتل المولود الجديد لأنه يهدد حياته. ولم يكن ترزياس يسعى من وراء ذلك إلا إلى إنهاء الحكم الملكي، لأن اليونانيين لم يعودوا يريدون الحكم الملكي. وكان هناك حزب كبير من الديموقراطيين قادر على التعاون مع الكهنة، وعقد صفقات مصالح، ومن مصلحة الكهنة أن يبقى تعيين الحاكم بأيديهم.

ويبدو تأثر علي عقلة عرسان بتوفيق الحكيم في هذه النقطة بالذات كبيرا. فلم يكن سوفوكليس هو الذي حول القضاء والقدر في الأسطورة إلى

---

[1]- علي عقلة عرسان: أمومة –الأعمال الكاملة في جزأين-الجزء 2، دار طلاس –دمشق-1989 –ص: 847.
[2]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 849-850.

مؤامرة سياسية، وإنما كان توفيق الحكيم هو أول من فعل ذلك. فهذا أوديب في مسرحية توفيق الحكيم يخاطب ترزياس قائلا:

"أوديب: (...) أنت الذي أردت، فكانت إرادتك وبالا على الأبرياء... لو أنك تركت الأمور تجري كما قدر لها أن تجري طبقا لنواميسها المرسومة... لما كنت أنا اليوم مجرما...!

أردت أن تتحدى السماء، فأبعدت "أوديب" صغيرا عن الملك، ووضعت على العرش رجلا من صنعك (...)"([1])

ولم يتأثر علي عقلة عرسان في تأويله لهذه الأسطورة بتوفيق الحكيم فقط، وإنما تأثر كذلك وبشكل كبير بعلي سالم في النقطة المتعلقة بأصل الأسطورة. فكما هو معلوم فقد ذهب علي سالم في مسرحيته "إنت اللي قتلت الوحش" إلى أن أحداث أسطورة أوديب ليست إلا الأحداث التاريخية الحقيقية للأخناتون، وأن مدينة طيبة التي تجري فيها الأحداث ليست مدينة يونانية، وإنما "طيبة صعيد مصر" المطلة على نهر النيل. وقد تبنى عقلة عرسان هذا الرأي نفسه:

"سوفوكليس: أخناتون مثلا... لقد تزوج أمه الحثية وأنجب منها أربعة أولاد...

وقد ذكر ذلك أيضا كهنة مصر الفرعونية وحطموه من أجل ذلك.

- المقدم: هل تكون قصة أوديب هي قصة أخناتون؟

- سوفوكليس: ألا يسمح لي بأن أستوحي؟ لقد نقل لنا هيرودوتس أشياء كثيرة عن مصر، ألا يسمح لي؟"([2])

وإذا كان عرسان قد بدا متأثرا إلى حد كبير بكل من توفيق الحكيم وعلي سالم، فإنه أراد مع ذلك أنم يحتفظ لنفسه ببعض الاستقلالية في الرأي، وأن

---

[1]- توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص: 180.

[2]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 854.

يعطينا تأويلا جديدا لأسطورة أوديب، حيث يرى أن أسطورة أوديب يمكنها أن تكون نقلا لأحداث تاريخية للحاكم (بيركليس) الذي عرفت أثينا إبان حكمه (حوالي 429 ق.م) الحصار والطاعون، وسقط (بيركليس) بسبب ذلك، وأبعد عن المدينة. ولعب الكهنة دورا بشعا في استغلال عامة الشعب. وبذلك يمكننا أن نلاحظ بعض نقط التشابه بين أسطورة أوديب وتاريخ (بيركليس).

لكن أهم نقطة يمكن أن نلاحظها على توظيف عرسان لأسطورة أوديب، هي أن الحديث عن الأمومة لم يكن إلا ذريعة من أجل مناقشة الأسطورة نفسها، وطرح بعض التأويلات المتعلقة بها. فجوكاستا "الأم" لم تظهر في المسرحية إلا للحظات وجيزة، كما أن الإشارات إلى علاقتها بأوديب كأم، كانت قليلة جدا، أما الإشارة إلى علاقتها بأبنائها من أوديب (أنتجون، وإيسمين، وإيتوكل، وبولينيس) فقد كانت منعدمة تماما. ومعنى ذلك أن الغرض ليس هو التعرض لدور الأمومة في هذه الأسطورة، وإنما التعرض لأبعاد الأسطورة نفسها ودلالاتها. ويأتي بعد ذلك دور أسطورة أنتيجون، وبما أن هذه الأسطورة لا تمنح فرصة للحديث عن دور الأم بشكل واضح، لأنها أصلا لا تشير إلى أي علاقة بين أنتجون وأمها، فقد بحث عرسان عن فتحة يلج منها إلى عالم الأمومة، وتسمح له بالحديث عن دور الأم في مسرحيات سوفوكليس. وهكذا تحدث عن Eurydice (أوريديس) زوجة كريون وأم Haemon (هايمون) خطيب أنتيجون. هذه الأم التي قتلت نفسها بعد أن علمت أن ابنها قتل نفسه حزنا على خطيبته التي انتحرت نتيجة حكم كريون الجائر:

«-سوفوكليس: من تقصد؟

- المقدم: زوجة كريون... والدة هيمون.

- سوفوكليس: تلك الأم الرؤوم لذلك الميت." ([1])

---

[1]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 856.

كانت هذه الفرصة الوحيدة التي تسمح بها أسطورة أنتجون للحديث عن الأمومة، أما ما سوى ذلك، فالحديث عنها كان مجرد مشاريع مستقبلية بالنسبة إلى أنتجون:

"أنتجون: (...) ما الذي جنيته أنا... حتى حرمتني من طفولتي المرحة وشبابي اليانع ولم تترك لي حلم الأمومة يسكب خمرة في قلبي (...)."([1])

وإذا كانت أنتجون تحمل سوفوكليس مسؤولية اختيار مصيرها وحرمانها من عاطفة الأمومة، فإن سوفوكليس على العكس من ذلك يرى أن الاختيار كان اختيارها هي:

"سوفوكليس: كان خطيبك يريدك، وكنتما على وشك الزواج وإنجاب الأطفال...ولكنك فضلت شيئا آخر... المجد ومقاومة السلطة الغاشمة والوقوف إلى جانب الحق والعدل وأشياء أخرى." ([2])

ويتابع عرسان حديثه عن أنتجون ويبسط رأيه فيها بعيدا كل البعد عن الأم والأمومة: أنتجون التي لم تخلق للحياة وإنما لتقول كلمة حق في وجه غاشم (كريون). خلقت لتقول "لا" في وجه الظلم والطغيان والاستبداد. خلقت لتعلم الناس درسا، وتدفع بعد ذلك حياتها ثمنا لهذا الدرس.

ويأتي بعد ذلك دور أسطورة إليكترا، وإذا كان عرسان يستعرض الأحداث المعروفة لهذه الأسطورة من خلال حوارات الشخصيات، فإنه يشير مع ذلك إلى التأويل الذي أعطاه لها إيسخيلوس، حيث ذهب إلى أن كلتيمنسترا لم تقتل زوجها أجاممنون حبا في إيجستوس، وإنما انتقاما منه لأنه قتل ابنتهما إفيجنيا، وقدمها قربانا للآلهة. وإذا كنا قد اعتدنا في الأقسام السابقة للمسرحية ألا تدخل الشخصيات (أوديب، وجوكاستا، وأنتجون) إلا في مواجهة مع كاتبها (سوفوكليس)، فإن الشخصيات في هذا القسم الخاص بأسطورة إلكترا تدخل في مواجهة مع بعضها، ويشتد بذلك الصراع بين كلتيمنسترا وإلكترا:

---

[1]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 857.
[2]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 858.

"كلوتيمنسترا: إنك لمخلوقة وقحة... إن مكاني منك وحديثي إليك وسيرتي معك... كل ذلك يغريك بالإسراف في القول.

- إليكترا: إنما أنت التي تتحدث بفمي لا أنا... أنت تعملين وأعمالك تنطقني بما أقول، تذكرين أفعالك جيدا... ورغم ذلك قفزت من القبر وجئت إلى هنا تلاحقين هذا الرجل الطب وتعتقدين أنك أم."([1])

وإذا كانت كل الشخصيات السابقة قد عاتبت سوفوكليس على المصير الذي اختاره لها، وعلى الدور الذي أسنده إليها في مسرحياته، فإن إليكترا وحدها ترى فيه - كما هو واضح من الحوار السابق - رجلا طيبا عادلا، وأنه خصص لكل شخصياته المصير الذي تستحقه.

ومن الأشياء التي تعاب على عرسان أنه حول بعض الحوارات في هذا الجزء من مسرحيته المخصص لأسطورة إليكترا إلى درس في الأخلاق، فصار يحدثنا على لسان سوفوكليس عن مفهوم الأمومة:

"سوفوكليس: (...) الأمومة يا ولدي شيء مقدس، الأمومة أطهر أنفاس جاءت بها الخليقة وأعظم حلية إنسانية حلى بها الخالق المرأة فزين بها جيد الإنسانية على مر العصور، وهي عطاء خالص وحب خالص وتضحية خالصة لا تعرف الحدود... عاطفة سامية خالدة (...)"([2])

كما أنه حول بعض الحوارات الأخرى إلى درس في علم الاجتماع، حيث يستعرض علينا -على لسان سوفوكليس-العلاقة التي كانت قائمة بين المرأة والرجل في المجتمع اليوناني:

"سوفوكليس: (...) كانت لنا أخطاؤنا نحن أيضا، كانت أنانية الرجل منا مستفحلة وسلطته واسعة، وقوته نافذة، فلم نعط للمرأة حقها ولا حريتها، فنشأت ضعيفة الروح، قليلة المعارف، كائن محصور بين أربعة جدران." ([3])

---

[1]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص:868

[2]- علي عقلة عرسان: أمومة ص:868.

[3]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 868.

وإذا كانت معارف المرأة اليونانية قليلة، فإن علي عقلة عرسان أراد أن يثبت لنا أن معارفه عن التاريخ والمسرح الإغريقيين كثيرة، حيث اتخذ من هذه المسرحية منبرا استعرض من فوقه هذه المعارف. وهكذا يشير إلى أن أريستوفان قد استحضر إيسخيلوس في مسرحيته "الضفادع"، وأن سوفوكليس قد ولد في مدينة كولونا، وأنه كان كاهنا، وكاتبا مسرحيا، ورجل سياسة، وشارك في بعض الحروب، وأن ما وصلنا من مسرحياته هو سبع مسرحيات فقط رغم أنه كتب ما يفوق المائة وعشرين مسرحية، وأنه نال الجائزة الأولى ثلاثا وعشرين مرة، وأن ابنه أقام عليه دعوة أمام محاكم أثينا واتهمه بأنه غير مالك لوعيه، ومبذر لأمواله. وأنه كتب مسرحية "أوديب في كولونا" عندما كان في الثمانين من عمره، وما إلى ذلك من المعلومات المتعلقة بمسرحيات سوفوكليس، وبتاريخ اليونان. وعلى العموم يمكن الخروج من هذه المسرحية بالملاحظات التالية:

1- لقد تأثر علي عقلة عرسان في تأويله لهذه الأساطير الثلاث بتأويلات من سبقوه. وهكذا تأثر بكل من توفيق الحكيم وعلي سالم فيما يتعلق بأسطورة أوديب، وتأثر بإيسخيلوس فيما يتعلق بأسطورة إليكترا.

2- إن عرسان قد اتخذ من الأمومة ذريعة لمناقشة هذه الأساطير وإضفاء بعض الأبعاد والدلالات عليها. فالأم عموما لا تلعب دورا كبيرا في هذه الأساطير باستثناء أسطورة إليكترا.

3- إن الواقع الوحيد الذي استطاع عرسان أن يرصده في مسرحيته هاته هو واقع أثينا عامة، وواقع سوفوكليس خاصة. فكل حوارات سوفوكليس تدل على ارتباطه الوثيق بواقعه، وبقضايا مجتمعه. وفي الأمثلة التالية دليل على ذلك:

- "سوفوكليس: (...) ثم إنكم ذهبتم في تفسير هذه المسرحية مذاهب عديدة ونسيتم واقع أثينا عندما كتبتها." ([1])

---

[1]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 855.

- "سوفوكليس: (...) أنا ابن أثينا... ولن أكون غير ذلك ولم أنفصل عن واقعها (...)». ([1])

إذن فعرسان لم يستطع أن يرتبط بواقعه من خلال توظيف هذه الأساطير، وإنما ظل حبيس واقعها وواقع أثينا وسوفوكليس. وكل الإشارات إلى القرن العشرين، والعصر الحاضر، ونظرية فرويد في عقدة أوديب، لم تكن كافية لتجعل هذه المسرحية مرتبطة بواقع غير واقع الأساطير التي اعتمدتها، ولا أن تتنفس هواء غير هواء أثينا.

وهكذا نلاحظ من خلال هذه المسرحيات الثلاث التي تطرقنا إليها، أن المسرحية ذات البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع لم تستطع أن ترصد واقعا سوى واقع الأساطير نفسها، بشخصياتها الخارقة، وعوالمها المتخيلة، وقضاياها الوجودية، غير أن هذا لا يعني أن عدم ارتباط الكاتب المسرحي بواقعه ينقص من قيمة عمله المسرحي، فالعالم المسرحي يقوم على بناء حي، وعلى عالم متحرك وآهل بالكائنات والأشكال والأفكار والصور والرؤى والمشاعر والأشياء. عالم تحاول فيه كل هذه العناصر أن تتداخل، وتنسجم، وتشكل كلا متكاملا، رغم ما قد يوجد بين بعضها من تناقض. ويرى Eugène Ionesco أن العمل المسرحي أو الفني بصفة عامة ينطلق من أرض ما، ومن زمان ما، ومن مجتمع ما، لكنه ليس من الضروري أن يعود إلى هذه الأرض، وهذا الزمان، وهذا المجتمع، لأنه لا ينبغي الخلط بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول. فالعمل المسرحي أو الفني ليس في حقيقة الأمر إلا مغامرة عقلية. ([2]) أي أنه ليس من الضروري أن يرتبط ارتباطا وثيقا بمجتمع وواقع الكاتب أو الفنان. بل إن Pierre-Aimé Touchard يذهب أبعد من ذلك ليقول إن "الأعمال المسرحية الكبيرة هي التي تصلح لنا أولا لكي نغادر العالم الذي نعيش فيه"([3]). ومعنى ذلك أن المسرحية تسعى إلى أن تولد كما يسعى

[1]- علي عقلة عرسان: أمومة –ص: 855.

[2] - Eugène IONESCO : Notes et contre Notes, p : 214.

[3] - Pierre – Aimé Touchard : L'amateur de théâtre, p : 87.

الجنين إلى أن يولد. إنها تنبع من أعماق الروح وتفرض نفسها على كاتبها غير مبالية بالمجتمع هل يطلبها أم لا يطلبها، هل الناس في حاجة إليها أم ليسوا في حاجة إليها؟ صحيح أن المجتمع يمكنه أن يقبلها أو يرفضها، يمكنه أن يتبناها أو يتخلى عنها. صحيح أيضا أنه يمكنها أن تؤدي وظيفة اجتماعية معينة كما أنه يمكنها ألا تؤديها، المهم أنها ليست في حد ذاتها وظيفة اجتماعية، بل إن جوهرها يكمن في أن تكون خارج المجتمع.

وهكذا نلاحظ أن كلا من الحكيم وعرسان قد ركزا في مسرحياتهما ذات البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع على عنصرين أساسين هما:

1- الحكاية (la fable): حكاية الأسطورة نفسها. والحكاية كما يرى برتولت بريشت (Bertolt Brecht) هي "قلب العرض المسرحي. فهي تقدم لنا كل ما يمكن مناقشته، ونقده، وتحويله مما يجري بين الناس (...) فالحكاية هي أكبر عملية في المسرح. إنها تأليف كلي لكل التطورات الحركية، وتتضمن كل المعلومات، وكل البواعث التي ستصنع إجابة الجمهور." ([1]) والحكاية كما يرى بريشت أيضا لا تتكون فقط من تاريخ مستمد من الحياة المشتركة للناس كما حدث أو كما يمكنه أن يحدث في الواقع، ولكنها تتضمن كذلك وجهة نظر الذي يحكي وموقفه من المجتمع. ([2]) وإذا كانت الحكاية التي تقوم عليها مسرحية ما تحمل بصمات الكاتب من خلال الطريقة التي يعرض بها مشاهد مسرحيته، والطريقة التي يبني بها عقدته، فإن الحكاية نفسها تحمل بصمات أخرى أثناء العرض المسرحي هي بصمات المخرج والممثلين الذين يحاولون أن يتابعوا الحكي من خلال أحاسيسهم وأحاسيس عصرهم.

وأنا عندما حاولت استخراج حكايات الأساطير من المسرحيات الثلاث، فقد قمت بعكس ما قام به الكاتبان المسرحيان توفيق الحكيم وعلي عقلة عرسان، حيث عزلت المادة الحكائية الأصلية عن العمل الدرامي لمعرفة ما

---

[1]- Bertolt Brechet : Petit organon pour le théâtre – traduction de Jean Tailleur – L'arche – travaux 4 – 1963, p : 88.

[2] - Ibid, p : 109.

قام به الكاتبان من تغييرات، وما أدخلاه على المادة الأصلية من تعديلات. وإذا كان الحكيم على وجه الخصوص قد أدخل تغييرات كبيرة على الأساطير الأصلية، فإن ذلك لا ينبغي أن يعد عيبا. فكما يقول أحد الدارسين لسوفوكليس: "لا يجب أن نتسلى بمحاكمة الشعراء على بضعة تغييرات قد يكونوا أدخلوها على الحكاية، ولكن يجب أن نقدر استعمالهم الجيد لهذه التغييرات، والطريقة الفذة التي أخضعوا بها الحكاية لموضوعهم." ([1])

2- العالم المتخيل للأسطورة نفسها، حيث حملنا الكاتبان إلى قصور اليونان ومعابدها، وإلى عالم الآلهة والنبوءات والحوريات والكهنة. نستنشق بخور المذابح، وننزل إلى شوارع طيبة وقد رسم الطاعون الألم والموت على جبينها. نعاين التمثال يتحول إلى جسد وروح، ونعاين الجسد والروح يتحولان إلى تمثال ثم إلى حطام. وإذا كانت هذه العوالم التي حملتنا إليها كل من "بيجماليون"، و"الملك أوديب"، و"أمومة" هي عوالم متخيلة، فإن كل نص متخيل كما يرىJohn Searle لا يقوم على الخيال وحده، فلا بد أن تكون بعض مرجعياته حقيقية كأسماء الأماكن، أو الأحداث التاريخية، أو التصرفات الإنسانية. وحسب Searle، فإنه على الكاتب أن يعين للقارئ ما هو خلق متخيل وما هو مرجع حقيقي. وهكذا "ففي حالة الخيال الواقعي أو الطبيعي فإن الكاتب سيتخذ كخلفيات مرجعية أماكن وأحداث حقيقية، ويمزجها بخلفيات مرجعية متخيلة. وبهذه الطريقة سيصبح من الممكن أن نتعامل مع الحكاية المتخيلة كامتداد لمعرفتنا الحالية بالأحداث."([2])

ويرىChristian Metz أن كل عمل متخيل يقوم على علاقة جدلية بين مقطع حقيقي ومقطع متخيل، يحاكي كل واحد منهما الآخر. فهناك العرض الذي يقوم على أدوات وأفعال حقيقية، وهناك المعروض الذي هو متخيل

[1] Jean – Pierre Ryngaert : Introduction à l’analyse du théâtre – Bordas – Paris – 1991, p : 49.-

[2] - John Searle, cité par Patrice Pavis – in : Voix et image de la scène – « Pour une sémiologie de la réception » presses universitaires de Lille – Nouvelle édition revue -et augmentée-1985, p : 270.

خالص. إلا أن التوازن بين هذين المقطعين وكذا اعتقاد الجمهور في حقيقة ما يشاهده رهينان بالتقنيات المتخيلة المستعملة في العمل المسرحي بأكمله. ويعقد Metz بعد ذلك مقارنة بين المسرح والسينما. فالمعروض فيهما متخيل بالأساس، إلا أن العرض في المسرح واقعي، في حين أنه في السينما متخيل أيضا. ([1])

وهكذا يمكن القول في نهاية الأمر إن هذه المسرحيات الثلاث إذا لم تكن قد تعرضت لقضايا مادية محضة، ولم تمس واقع ومجتمعات كتابها بشكل مباشر، فإن هذا ليس عيبا في حد ذاته، فالعالم الدرامي ليس هو فقط العالم المادي الذي ينتمي إليه الجسد، وإنما هو أيضا العالم المعنوي الذي تنتمي إليه الروح. وفعل الكتابة هو في حد ذاته فعل درامي، إنه صراع من أجل إخراج عالم يرفض أن يولد. كما أن الكتابة تعني أن الكاتب يفرض على الآخرين رؤيته الخاصة، ويمارس سلطة، ويقوم بدور تعليمي بشكل واع وإرادي، ([2]) لكن، كما يقول Eugène Ionesco، لا يحمل كل الكتاب مفتاح الكون في جيوبهم أو في حقائبهم. وإذا كنا نقرأ مسرحيات أو نذهب لمشاهدتها، فليس من أجل الحصول على أجوبة وإنما من أجل إثارة المزيد من الأسئلة، وليس من أجل اكتساب معرفة وإنما من أجل اكتشاف هذا الشيء الذي يسمى العمل المسرحي. ([3]) لذلك لا يجب أن نقيد الكاتب المسرحي بقيود الواقع، لأنه لا يجب أن ننسى أن الخلق هو ضرورة غريزية، وأحيانا لا واعية، بالإضافة إلى ذلك فالتخييل، والابتكار، والاكتشاف، والخلق وظائف طبيعية كوظيفة التنفس. لذلك فإذا كنا نريد أن نفهم ونتذوق مسرحية ما، فإنه علينا كما يقول المخرج الفرنسي Louis Jouvet "أن نعيد وضعها في عصرها، وفي طريقتها، وفي شكلها." ([4])

---

[1]- Christian Metz : Le signifiant imaginaire- union générale d'éditions- Paris- 1977, pp : 92-93.

[2] - André Villiers: Théâtre et collectivité-Edition Flammarion – paris – 1953، p :94.

[3] - Eugène Ionesco: notes et contre notes، p: 12.

[4] - Louis Jouvet، Cité par Henri Gouhier – in: L'Essence du théâtre، p: 229.

II- المسرحية ذات البناء الأسطوري المتصل بالواقع:

إن قوة المسرح تكمن في أن العالم المتخيل فيه يقوم على ركائز واقعية، أي أن العرض المسرحي يستعمل عناصر واقعية كالركح، والممثل، والمخرج، والتقنيين، والجمهور ليتحدث عن أشياء متخيلة، حتى إنه يصبح من الصعب أحيانا تحديد ما ينتمي في العرض المسرحي إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع.

إن الحديث عن الواقع والمتخيل في المسرح، وكذا الحديث عن علاقة المسرحية ذات البناء الأسطوري بالواقع يقودنا إلى الحديث عن نقطتين أساسيتين هما:

1- عندما نتحدث عن المتخيل في المسرح فإننا نتحدث عنه على مستوى النص وكذا على مستوى العرض. فالمتخيل هو الذي يخلق تلك العلاقة بين ما يحكيه النص، وما يعرض على الركح. وهكذا يميز Patrice Pavis بين متخيلين اثنين هما:

أ-المتخيل الركحي: ويبرز على مستوى التلفظ الركحي، والموقف السمعي البصري الذي يتلفظ فيه بالنص.

ب-المتخيل النصي: ويبرز على مستوى التخييل الذي يمارسه المستمعون لأنه وإن كان النص لا يأخذ معناه إلا من خلال التلفظ الركحي، فإن المشاهد يبقى حرا في بناء متخيل آخر غير المتخيل الذي تبناه الإخراج، وأن يتعامل مع النص ككتلة لا يمكن ولوجها إلا بواسطة القراءة المتخيلة.

ويرى Patrice Pavis أيضا أنه إذا كانت هناك علاقة بين النص والعرض، فإنها ليست علاقة ترجمة أو تكرار للأول في الثاني، وإنما هي على شكل تحويل لعالم متخيل مبني انطلاقا من النص، ولعالم متخيل معروض على الركح. ([1])

---

[1] - Patrice Pavis: Voix et image de la scène، pp: 275-274.

2- عندما نتحدث عن الواقع في المسرح فإننا نتحدث في الوقت نفسه عن واقعية النص وعن واقعية العرض، فكما يقولAndré Villiers الواقعية في المسرح لا معنى لها إذا فرقنا بين النص والعرض. وكما هو معلوم فإن النص المسرحي لا يكتسب دلالته الكاملة ووجوده الحقيقي إلا أثناء العرض، لذلك فإننا عندما ننعت عملا مسرحيا ما بالواقعية فإن هذه الواقعية يجب أن تمس التعبير الركحي أيضا، وإلا كان هناك خلل في الأسلوب والذوق. إن الحديث عن الواقع في المسرح ليس بالأمر السهل، لأن مختلف عناصر الواقع الموجودة في النص، أو اللعب، أو الديكور... تتداخل وتندمج في بعضها، لتعطينا في نهاية الأمر حقيقة العرض، أو واقع الركح. الواقع الوحيد الذي ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار. ([1]) فما يقدم لنا عادة في المسرح على أنه واقع، لا يمكنه أن يصبح واقعا في نظر المتفرج إلا إذا تخيله، وأعاد بناءه وفق هذا الخيال. إذن حتى عندما نتحدث عن المسرحية ذات البناء الأسطوري المتصل بالواقع، فإن الاتصال لا يمكنه أن يكون نقلا حرفيا للواقع، فليس هناك فن دون تدخل للإحساس والخيال البشريين. والكاتب المسرحي، كما يقول Georges Jamati، ليس مضطرا إلى أن يقترح - كالرسام - أبعادا ثلاثة لمساحة مسطحة لا تحمل أصلا إلا بعدين، وليس مضطرا إلى أن يعبر - كالنكحات - عن الحركة في الثبات أو يعبر عن نبضات الحياة في سكون الحجر والنحاس، وإنما هو يعتمد على عناصر من بينها الممثل الذي يوجد أمامنا بلحمه ودمه، وحركة جسده وأطرافه التي لا يستطيع التخلص منها، كما أن وجهه هو وجه حقيقي، وتعابير وجهه ليست كلها مبتكرة، وإنما جلها حقيقي. ومعنى ذلك أن الكاتب المسرحي والممثل الذي يحمل إلينا نصه، إذا قاما فقط بالنقل الحرفي للواقع، فلن يقدما لنا شيئا جديدا، وعملهما قد لا يثير فينا أي رد فعل، بل قد يسبب لنا الملل والضجر. ([2])

---

[1] - André Villiers: la réalité scénique-in: réalisme et poésie au théâtre، pp: 241-242.

[2] - Georges Jamati: La conquête de soi-Méditations sur l'art-bibliothèque d'esthétique، Flammarion. Paris, 1961, p : 81.

ويرى سعد أبو الرضا أن الكاتب المسرحي يحاول في المسرحية ذات البناء الأسطوري المتصل بالواقع "توظيف بعض "شخوص" الأسطورة ولكن بسمات بشرية غالبا. ومن هنا يصبح "الصراع" صراعا إنسانيا بشريا، لا يعتمد على سحر أو معجزات أو خوارق لتصعيده. وكذا يصبح نمو "الحدث" نموا واقعيا." ([1])

وقد اخترت مسرحيتي "أوديب" لوليد إخلاصي، و"الحداد يليق بأنتجون" لرياض عصمت نموذجين عن هذا البناء.

1- مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي -1977

رغم أن المسرحية تحمل عنوان "أوديب" فإننا عندما نقرأها لا نجد أنفسنا داخل أسوار طيبة، ولا في العصر الإغريقي، ولا نجد أنفسنا أمام شخصيات ألفناها وعرفنا مآسيها كـأوديب وجوكاستا، وإنما نجد أنفسنا في "مدينة مكتظة بالسكان والضجيج، إنها مدينة كبيرة يتزاحم على القمة فيها مثقفون وتجار وتستقطب نشاطات علمية ووسائل تكنولوجية مستوردة. إنه زمن معاصر، إذ يقترب القرن العشرون من نهايته، وتقترب نفوس الشخصيات من تحقيق آمالها." ([2]) إذن فنحن أبعد ما نكون عن جو الأسطورة الإغريقي، وعن واقع شخصياتها، وإنما نحن أمام واقع شرقي معاصر، وأمام شخصيات الخيوط بينها وبين شخصيات الأسطورة واهية إلى درجة تجعلنا نتساءل عن روح الأسطورة وما بقي منها في هذه المسرحية. وشخصيات هذه المسرحية كما يقدمها لنا كاتبها هي: الدكتور سفيان، وهو أستاذ جامعي للجغرافيا في حدود الخمسين من عمره، وهو وقور وعميق الانفعالات، أما زوجته إسماء فقد تجاوزت الأربعين من عمرها، وهي صلبة حاسمة في علاقاتها الإنسانية. وابنهما يزن أمل العائلة وفخرها، وهو في سن المراهقة

1- سعد أبو الرضا: الكلمة والبناء الدرامي، ص: 146.

2- وليد إخلاصي: أوديب-مأساة عصرية-المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان-الجماهيرية العربية الليبية – الطبعة الأولى-1981، ص: 5.

الأولى، فتى مثالي يجمع بين التفوق الذهني والعقلي إلى كونه نموذجا لجيل علمي وعملي. وهناك الدكتور البهي، وهو رئيس المركز الجامعي للعقل الإليكتروني وأستاذ جامعي للرياضيات، يقترب من الخمسين، وصديق للدكتور سفيان، طموح في بحثه في علاقة العقل الإليكتروني بالإنسان. ثم سلاف، وهي صبية جميلة متفوقة الذكاء، تعمل سكرتيرة في مركز جامعي للعقل الإليكتروني، تجاوزت العشرين بقليل. وأخيرا مضر، وهو والد سلاف، موظف جوال للدعاية، سكير وقد تجاوز الخمسين من عمره.

وقد قسم وليد إخلاصي مسرحيته هاته إلى قسمين هما:

- قسم أول يقع في بداية الأسبوع ويضم ثلاثة مشاهد هي: "النبوءة"، و"الماضي الممزق"، و"نشوة الحياة".

- قسم ثان يقع في نهاية الأسبوع ويضم أربعة مشاهد هي: "الحاضر الممزق"، و"الفجيعة"، و"القتل"، والانتقام".

وتتلخص حكاية المسرحية في أن العلاقة الزوجية القائمة بين الدكتور سفيان وأسماء، بدأت تعرف كثيرا من المشاكل، وتقع تحت وطأة الرتابة والملل. فأسماء ترى أن زوجها قليل الطموح لا يسعى إلى ارتقاء سلم المجد والمناصب، أما هو فيرى أنها تقيد حرية ابنهما يزن أكثر من اللازم. وهكذا يرتمي الدكتور سفيان في أحضان الشابة الجميلة سلاف، ليعيش معها قصة حب، وليهرب في أحضانها من حياته الزوجية، ثم ليكتشف بعد ذلك أنها في حقيقة الأمر ابنته غير الشرعية من علاقة جنسية عابرة مع إحدى جاراته أيام الدراسة والفقر. وليكتشف أيضا أنها تحمل ابنه في أحشائها. فيفكر الدكتور سفيان في الانتحار عن طريق بلع أقراص أذابها في كوب، إلا أن ابنه يزن يشرب الكوب صدفة، ويموت. وبذلك يفقد سفيان ابنه، وتهجره زوجته، وتختفي سلاف من حياته.

ولا شك أن الفرق واضح بين أسطورة أوديب وحكاية الدكتور سفيان. فأوديب قتل أباه دون أن يعلم، بعد أن دخل معه في معركة على الطريق

المؤدية إلى طيبة، وتزوج أمه دون أن يعلم، لأنها كانت بمثابة الجائزة المخصصة للشخص الذي يحل لغز أبي الهول، ويخلص طيبة من خطره. إذن فأوديب لا يد له في كل ما وقع له، أما الدكتور سفيان فيعتبر مذنبا بالمقارنة مع أوديب، لأنه سقط فيما سقط فيه نتيجة الخيانة الزوجية. فإذا كان البطل التراجيدي عند أرسطو يصل إلى القمة ثم يسقط بعد نتيجة خطأ ارتكبه عن جهل - كما حدث لأوديب - فإن الدكتور سفيان قد سقط نتيجة خطأ ارتكبه عن علم. وإذا كان أوديب قد فقأ عينيه لأنه لم يعد يستحق أن يرى نور الشمس الطاهر، ونفى نفسه، فإن سفيان لم يفعل شيئا من ذلك. أما إذا عقدنا مقارنة بين جوكاستا وسلاف، فإننا نجد أن جوكاستا هي أم أوديب، أما سلاف فهي ابنة الدكتور سفيان. فإذا كانت "عقدة أوديب" هي التي تنطبق على العلاقة القائمة بين أوديب وأمه، فإن "عقدة إلكترا" هي التي تنطبق على العلاقة القائمة بين سفيان وابنته. وإذا كانت جوكاستا أكبر سنا من أوديب، فإن سلاف أصغر من سفيان، ولا شك أن علاقة الرجل بامرأة أكبر منه سنا تختلف كثيرا عن علاقته بالتي هي أصغر منه سنا. وإذا كانت جوكاستا قد انتحرت من هول الفاجعة، فإن سلاف اختفت من حياة سفيان.

وحتى لا يجعلنا وليد إخلاصي نحس بهذا الفرق بين أحداث الأسطورة وأحداث مسرحيته، فإنه عمد إلى الحديث عن أوديب في أماكن متفرقة من مسرحيته:

" سفيان: (...) لقد أظهرني جهازك المخترع شخصية كأوديب، وظهر هو كمؤلف مسرحي يوناني يخترع ما يشاء من أنواع التعاسة للبشر."([1])

بل إن وليد إخلاصي يستعرض علينا أسطورة أوديب برمتها على لسان يزن الذي يستعد ليلعب دور أوديب في المسرحية التي ستقام بمناسبة نهاية السنة الدراسية.

---

[1]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 29.

وكمحاولة أخيرة من وليد إخلاصي ليقنعنا بالتشابه الموجود بين أوديب وبطل مسرحيته، يقول لنا على لسان الدكتور البهي في نهاية المسرحية:

"البهي: (...) مسكين سفيان (مفكرا) هل صنع من نفسه شخصية تشبه أوديب حقا، أم أن أوديب كان فيه وما كان يعلم." ([1])

ولقد لجأ وليد إخلاصي إلى عنصرين أساسيين ليمد جسور الالتقاء بين أسطورة أوديب ومسرحيته. هذان العنصران هما:

1-النبوءة: فإذا كانت النبوءة تلعب دورا مهما في حياة أوديب، فقد حاول وليد إخلاصي أن يجعلها تلعب الدور نفسه في حياة الدكتور سفيان، إلا أنه استبدل معبد دلف، مهبط النبوءات، والإله أبولون شارحها، والكاهن ترزياس الذي يحملها إلى البشر، بالعقل الإليكتروني الذي يخبر الدكتور سفيان بأن ابنته ستحمل منه، وأنه سيقتل بيديه أحب الناس إليه، وبأنه سيتمنى الموت فلا يأتيه. غير أن الدكتور سفيان لا يؤمن بهذه النبوءات:

«- سفيان: أليس عند جهازك سوى التنبؤات السيئة.

- البهي: لابد من استكمال التجربة.

- سفيان: لمزيد من النبوءات التي لا تقل تفاهة عن تلك التي يلفقها العرافون وقراء الكف." ([2])

2-الإتيان ببعض المواقف التراجيدية التي تذكرنا بمواقف أبطال التراجيديا الإغريقية:

وهكذا يذكرنا ألم سلاف بألم أنتجون، وإليكترا، وجوكستا...

" سلاف: (تصرخ بألم عظيم) يا إلهي... يا إله الشقاء... فأنا لا أصدق... أنا حامل... حامل منك يا..." ([3])

---

[1]- وليد إخلاصي: أوديب: ص: 85.

[2]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 28.

[3]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 73.

كما يذكرنا احتقار سفيان للعقل الإليكتروني باحتقار أوديب وبروميثيوس للآلهة:

" سفيان: إني أحتقرك أيها الإله المزيف، فأنا لا أومن بك... كما أني لا أومن بنفسي." ([1])

إنها لحظة التحدي التي تليها لحظة السقوط. إنها اللحظة التي يعيش فيها البطل التراجيدي من خلال موته، ويصبح فيها عظيما من خلال هزيمته.

ويبدو أن السبب الذي جعل وليد إخلاصي ينقل أحداث الأسطورة من عصرها الإغريقي إلى نهاية القرن العشرين، ويلبس الشخصيات القديمة أثوابا معاصرة، هو أنه كان يسعى إلى الارتباط بمشاكل مجتمعه الشرقي أكثر من الارتباط بمشاكل المجتمع الإغريقي وبالقضايا الوجودية التي تزخر بها الأسطورة، وإن لم يمنعه هذا من التطرق إلى قضية وجودية تتمثل في الصراع بين الإنسان والزمان، وكذا التطرق إلى قضية تعرفها مختلف المجتمعات البشرية وهي صراع الأجيال. ففيما يتعلق بالصراع بين الإنسان والزمان، نجد الدكتور سفيان يقر بأن هذا الصراع الأبدي ينتهي دائما بهزيمة الإنسان:

" سفيان: إنها لعبة مشتركة وفيها مشاركة عادلة، نحن في طرف والزمن على الطرف الآخر. هيا اجذب الحبل، بل هو الذي جذب الحبل، من انتصر، الزمن هو الذي انتصر، وقعنا على الأرض، وها نحن ننهض، إنه يجدب الحبل من جديد ولكننا نتماسك. الزمن يصفر. يا للخيبة، الزمن هو الخصم وهو الحكم."([2])

[1]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 84.
[2]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 23.

أما صراع الأجيال فيعكسه بوضوح الحوار الذي دار بين سفيان وابنه يزن.

" يزن: والشباب! أليس لنا دور.

- سفيان: يأتيكم الدور غدا، فلا يبقى للشيوخ مكان.

- يزن:لن تكون حفلاتنا رسمية كحفلاتكم، أناقة وعدسات التلفزيون."([1])

وقد ظهر ارتباط وليد إخلاصي بمجتمعه العربي الشرقي من خلال مناقشته لمجموعة من القضايا من أبرزها:

أ-الشرق وتكنولوجيا الغرب: حيث يبدو الشرق دائما منبهرا أمام كل ما يستورد من الغرب، ويرى فيه خلاصه من التخلف، وطريقه الوحيد للدخول إلى عالم الحضارة.

"البهي: خمس سنوات يا عزيزي مع هذا الجهاز (العقل الإليكتروني) هل تذكر يوم استوردناه، كان يوما مشهودا، قالوا لقد دخلنا عصر التكنولوجيا، يا لها من حضارة معقدة، ولكنها مفيدة." ([2])

ب-المثقف الشرقي والهجرة إلى الغرب: حيث يضطر دائما هذا المثقف عندما يهاجر إلى الغرب إلى التخلي عن كثير مما تشبع به في مجتمعه وفي إطار دينه وتقاليده، حتى لا تسحقه عجلة الحضارة الغربية:

"سفيان: كنا متفوقين، أنت تذكر ذلك، وكنا مطالبين بتنظيم كل شيء. أوربا ما كانت لتغفر لك الفوضى، وإلا طحنتك، نظمنا كل شيء، حتى إخراج الفضلات... تعلمت النظام هناك... الزمن يطحن من لا يتقن التنظيم... وكنت أخاف الزمن."([3])

---

[1]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 34.
[2]- وليد إخلاصي: أوديب ص: 11.
[3]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 22.

ج-الفقر في المجتمعات الشرقية خاصة والعربية عامة، حيث لا تستطيع هذه المجتمعات أن توفر لأبنائها الضروريات فبالأحرى الكماليات:

"أسماء: (...) ترى هل نستطيع أن نرسل ابننا في رحلة صيفية إلى أوربا. لنتجاهل أمري ولنفكر به هو، فملكاته قد تضمر هنا دون سفر أو رحلات إلى الخارج.

سفيان: (ضاحكا بألم) هناك عدد كبير يا عزيزتي من الأطفال والشباب أيضا لا يحلمون بمغادرة أحيائهم القذرة."([1])

د-الوضعية المزرية للأستاذ الجامعي في المجتمع الشرقي، حيث إن مجهوداته لا تقدر بالشكل الصحيح، وحيث إنه لا يستطيع أن يحقق لأسرته ولنفسه ما يحلم به:

"سفيان: لن أنسى أني اشتريت لك السيارة بالتقسيط، ولن أنسى أن أقساط هذا المكان ما زالت سارية المفعول.

أسماء: ما عادت السيارة ولا البيت بلائقين بمكانتك العلمية. (...)

سفيان: (بسخرية خفيفة) قد تقدر الجامعة جهودي ذات يوم فتحقق جميع أمانيك، وتصبح وسائل حياتنا عصرية." ([2])

إن القارئ لهذه المسرحية يلاحظ أنها تحاول أن تقوم بتحليل بعض مظاهر الواقع الشرقي، وأن تقدم لنا شرحا لبعض قضاياه، إلا أن المسرح لا يمكنه أن يكون مجرد تحليل وشرح. فالمسرح -كما يقول Georges Jamati- الذي "لا يخاطب خيالنا، والذي يقف عند حدود التكرار دون الابتكار، لا يمكنه إلا أن يجعلنا نحس باللامبالاة. فلكي يعبر عن كل المضمون العاطفي

---

[1]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 39.

[2]- وليد إخلاصي: أوديب، ص: 41.

للصراعات التي يطرحها، لابد له أن يتجاوز الحقيقة الشكلية، وأن يضحي بها لصالح الحقيقة العاطفية." ([1])

وإذا كان المسرح هو مجال الصدق بامتياز "صدق الذي يتكلم، وصدق الذي يسمع، وصدق الذي يحمل، وصدق الذي يأخذ، فربما ليس هناك فن أو حرفة يتطلبان من الصدق أكثر مما يتطلبه المسرح"([2])، فإن المقصود بالصدق هنا ليس هو النقل الحرفي للحياة، وإنما هو الابتكار. فالحكايات التي يحكيها الكاتب المسرحي ليست حقيقية، وإنما هي مبتكرة، ولأنها كذلك "فإن الكاتب المسرحي لا يكذب، فالابتكار هو الخلق، هو أن تنكشف للآخرين." ([3]) ولا شك أن هذا الابتكار هو الذي ينقص مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي. ابتكار يستطيع بواسطته أن يجعلنا نعتقد أن الصور التي يعكسها في مسرحيته -رغم أنها مستمدة من واقع يتحكم فيه خياله وذاكرته- تعكس حقيقتنا جميعا. لكن غياب هذا الابتكار قد يجعل القارئ أو المشاهد لهذه المسرحية يقول "هذه حقيقة الكاتب، إنها ليست حقيقتي... على أي لكل حقيقته".

2-مسرحية "الحداد يليق بأنتيجون" لرياض عصمت (1978)

رغم أن هذه المسرحية تحمل عنوان "الحداد يليق بأنتجون" إلا أن أحداثها أبعد ما تكون عن عصر أسطورة أنتيجون، وعن ملامح المجتمع الإغريقي. فأحداثها تقع في القرن العشرين، وشخصياتها معاصرة في مواقفها، وقضاياها، وصراعاتها.

وهكذا يعود مأمون، الشاب المثقف الذي يدرس بالغرب، إلى وطنه بعد أن سمع أن الحرب الأهلية تمزقه، ليكتشف أن أباه (الزعيم) قطب من أقطاب هذه الحرب، بل يتحمل قسطا وافرا من المسؤولية فيها. هذا الزعيم الذي طرد

---

[1] - Georges Jamati: la conquête de soi، p :110

[2] - Jean Sarment، cité par André Veinstein، in: Du théâtre libre au théâtre louis Jouvet، p: 125.

[3] - Eugène Ionesco: notes et contre notes -p: 39.

من البيت الكبير زوج أخته المفكر والأديب الثائر الذي صار فيما بعد موسيقيا أعمى، وابنته مجد المتأثرة بأفكاره ورؤيته الثورية، بينما ظل كل من نبيل وأنيس وياسمين -إخوة مجد- يعيشون في البيت الكبير وينعمون فيه بالثراء والنعمة.

وتحصد الحرب الأهلية أنيس ونبيل، حيث يدعي الزعيم أن كلا منهما قتل الآخر. ويقرر الزعيم اعتبار نبيل شهيدا يستحق كل تقدير واحترام، بينما يصدر قراره باعتبار أنيس خائنا، ويحرم دفن جثته، حيث ستترك في العراء تنهشها السباع والطيور. وتقرر مجد أن تتحدى قرار خالها الزعيم، وأن تقوم بمراسيم دفن أخيها. ويلقي حراس الزعيم القبض عليها، ويحكم عليها هذا الأخير بالإعدام. وتموت مجد ويقتل مأمون خطأ، وتنتحر زوجة الزعيم حزنا وأسى على موت ابنها.

وبذلك نلاحظ أن نقط التشابه بين شخصيات أسطورة أنتيجون وشخصيات مسرحية رياض عصمت كثيرة وواضحة. فالموسيقي الأعمى الذي كان مفكرا وأديبا يحتل مكانة مرموقة في مجتمعه، يمثل أوديب الذي كان ملكا تحبه رعيته. ومجد التي صاحبت أباها في منفاه، وقررت أن تدفن جثة أخيها أنيس رغم قرار الزعيم، لا يمكنها أن تكون إلا أنتيجون التي فعلت الشيء نفسه منذ عدة قرون. والزعيم هو صورة طبق الأصل من كريون الذي تولى الحكم من بعد نفي أوديب، وأصدر قراره باعتبار بولينيس خائنا، وحرم على جثته مراسيم الدفن. ويمثل نبيل إيتيوكل بينما يمثل أنيس بولينيس، أما ياسمين فتمثل إيسمين ذات الموقف السلبي من قرار كريون، والتي رفضت أن تساعد أختها أنتيجون في إقامة مراسيم دفن أخيهما.

ومأمون ليس إلا هايمون ابن كريون الذي انتحر حزنا على خطيبته أنتيجون. وزوجة الزعيم ليست إلا أوريديسي (Eurydicé) زوجة كريون التي انتحرت بعد موت ابنها.

ورغم كل هذا التشابه بين شخصيات الأسطورة وشخصيات المسرحية، فإننا نجد مع ذلك اختلافين جوهرين هما:

1-لقد اقتتل الأخوان في الأسطورة بالفعل، أما في المسرحية فإن الأخوين لم يقتتلا على الإطلاق. فأنيس لم يمت على يد أخيه نبيل وإنما على يد حراس الزعيم وبأمر منه:

" الزعيم: لم أشأ أن أؤديه في بداية الأمر. أحببت أن أفاجئه متلبسا بالجرم، فأحضرت معي اثنين من رجالي المسلحين، وعندما ضبطناه هاج وغضب، ثم هجم علي حاملا قضيب المدفأة فأرداه رجالي بطلقتين." ([1])

2-إذا كانت مجد قد أعدمت في المسرحية برصاص حراس الزعيم، فإن أنتيجون في الأسطورة قد انتحرت في الكهف الذي سجنت فيه. وحتى يحافظ رياض عصمت على العلاقة بين أحداث الأسطورة الضاربة في القدم وأحداث المسرحية المعاصرة، ويجعل مسرحيته تستمد روحها وجوها من روح وجو الأسطورة، نجده قد اعتمد على عنصرين أساسيين هما:

1-النبوءة: التي جعلها رياض عصمت تلعب دورا كبيرا في حياة هذه الأسرة كما لعبته في حياة الأسرة الملكية في طيبة. وهكذا نجد في المسرحية نبوءتين هما:

أ- نبوءة تتعلق بالموسيقي الأعمى:

"الأعمى: (...) هاجرت هربا من نبوءة عرافة قرأت لي كفي وقالت لي أشياء مخيفة عن عذاب ألقاه في وطني، سعيت إلى واحة خضراء، فاكتويت بلظى الصحراء." ([2])

[1]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون –مأساة في ثلاثة فصول-دار المسيرة-بيروت-الطبعة الأولى-1978-ص: 112.

[2]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتجون –ص:18.

وهي نبوءة تذكرنا إلى حد بعيد بالنبوءة المتعلقة بأوديب، وبهربه من (كورنثه) باحثا عن واحة طيبة، فإذا بطيبة تصبح هي الصحراء التي قتل فيها أباه وتزوج فيها من أمه.

ب- نبوءة تتعلق بالزعيم:

"المربي الأسود: إذن فاعلم أن الشمس لن تشرق ثانية على بيتك إلا ويموت شخص من عائلتك ومن دمك، جزاء لك على ما اقترفت. إن عقابك ينتظرك. ستنهشك أعماقك، وتستيقظ الوحوش الكامنة فيك، سوف يهرب منك النوم وتؤرقك الكوابيس." ([1])

2-الإشارات إلى أسطورة أنتيجون المبثوثة في عدة أماكن من المسرحية:

- "ياسمين: (...) أي شر خفي انبعث فجأة بين أخوي فدفعهما للاقتتال حتى الموت؟" ([2])
- "مجد: إسمعي الإهانة إذن، لقد أمر خالنا بإقامة مراسم التكريم لجثمان نبيل، وأمر بدفنه مع الشهداء، بينما منع دفن الآخر، وأمر أن تبقى جثته في العراء فريسة للكلاب." ([3])

وفي إطار البحث عن علاقة المسرحية ذات البناء الأسطوري بالواقع، نجد أن رياض عصمت قد ربط مسرحيته بنوعين من القضايا هما:

1-قضايا مطلقة:

أ-الحقيقة: حيث إن كل واحد ينظر إليها من زاوية خاصة، ويراها حسب ما تسمح به وضعيته وظروفه:

"الموسيقي: قل لي كيف وجدت تلك المومس المسماة الحقيقة؟

مأمون: مفجعة.

---

[1]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون-ص: 125.
[2]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون-ص: 30.
[3]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون –ص:34.

الموسيقي: الخمر تجعلني أراها مضحكة، سخيفة، تافهة، عابثة، كاذبة، سافلة." ([1])

ب-القدر: إذا كان وليد إخلاصي قد احتفظ للنبوءة بأهميتها وبالدور الذي كانت تلعبه في الميثولوجيا الإغريقية، فإنه لم يرد أن يحتفظ في مسرحيته بالمفهوم الإغريقي للقدر:

"مجد: ليس القدر يا مأمون... ليس القدر هو الذي يخطط وحده للقائنا وفراقنا، لحياتنا وموتنا. لا تلقي الذنب على القدر." ([2])

ج-صراع الأجيال: وهو صراع كما سبقت الإشارة إلى ذلك - أثناء الحديث عن مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي- تعرفه كل المجتمعات على اختلاف العصور والأحقاب:

"مجد: ما اخترت الحياة معك إلا لأنني أفهم. لكني يا أبي ابنة جيل آخر، لذلك أرى الحقيقة بعينين مختلفتين.

الموسيقي: أصبحت أفكاري إذن عديمة النفع لجيل اليوم؟ جيل واحد فقط وتفنى الأفكار؟ يا لبؤس الفكر وتفاهته!" ([3])

2-قضايا مستمدة من واقع المجتمعات العربية:

أ-الحروب الأهلية التي تعرفها بعض الشعوب العربية والقائمة على الطائفية أو الاختلاف الديني:

"مأمون: (...) إلا أني ما أن سمعت أن قتالا داميا أعمى قد شب هنا، وأن كل مظاهر التقدم والحضارة والعمران تتحول إلى خرائب ورماد، حتى استيقظت صورة الطفولة، وذكريات حب قديم، فقررت العودة." ([4])

---

[1]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون-ص: 99.

[2]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون – ص: 140.

[3]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون – ص: 65.

[4]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون-ص: 17.

ب- الإشارة إلى الثورات السياسية والفكرية في البلاد العربية وما صاحبها في البداية من أمل وطموح واعتقاد في أنها السبيل الوحيد للخلاص من التخلف والجهل، ثم خيبة أمل المثقفين والمفكرين بعد أن اكتشفوا أن السياسيين قد ابتعدوا بهذه الثورات عن مسارها الحقيقي:

"مجد: (...) تصوري مدى خيبته وهو يرى رفاقه وتلامذته، وحتى زوجته يتخلون عنه، في الوقت الذي بدأ بصره يضعف فيه، ويقفون في صف أعدائه المزيفين الذين ارتدوا أقنعة الثورة... زايدوا بها... باعوها رخيصة في صفقات سرية لتصبح مطية في أيدي المستغلين والتجار." ([1])

ج-الإشارة إلى ما يعانيه المثقف العربي من غربة سواء في الغرب أو في بلاده:

" الأعمى: الغربة في المنفى أسهل ألف مرة من غربة يحياها المرء في وطنه."([2])

د-الإشارة إلى الوضعية المتخلفة والمزرية للمرأة في المجتمعات الشرقية:

"مجد: طيلة القرون الماضية، كنت وبنات جنسي في هذه البلاد الغارقة في الجهل، نعيش على هامش المجتمع، حريما مظلومات يطلبن عطف الذكور." ([3])

و-الإشارة إلى ما يعرفه أكثر أبناء الوطن العربي من فقر، وحرمان، ومرض، وجوع:

"مجد: (...) كنت أختار أضيق الدروب وأفقر البيوت. هناك ارتسمت في عيني وفي قلبي وفكري قبل أن ترتسم على الورق، صور لا تمحى من البؤس الإنساني: أطفال غارقون في الوحل يحوم حولهم الذباب، نساء

---

[1]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون – ص: 26.
[2]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون – ص: 15.
[3]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون – ص: 89.

متشحات بالسواد، وكأن الحزن جزء لا يمحى من وجودهن، ورجال بظهور منحنية أرهقها المرض والجوع والهم. وأشد ما هنالك يا ياسمين ذل الفاقة في عيونهم، وإباء الكرامة."([1])

ر-الإشارة إلى مفهوم الحكم في المجتمعات العربية القائم على الزعامة، والقمع، والمحسوبية، والرشوة. ولعل في حوارات الزعيم ما يؤكد ذلك:

"الزعيم: (...) لكن منذ أن استلمت زمام الأمور في المنطقة بدأت أعالج الأمور بحزم. لقد أفسدت الحرية الناس، وبدأ كل منهم يطمح إلى أن يكون زعيما، وأن يتصرف كما يشاء. لابد لهذه الرعية الجاهلة من راع حازم يسوسها بالسوط إذا لزم الأمر كي تخضع للنظام."([2])

لقد حاول رياض عصمت أن يتعرض من خلال أسطورة أنتيجون لعدة قضايا تمس مباشرة المجتمعات العربية، وأن يكشف عن تخلفها وجهلها، وما تعانيه من طائفية، وقمع، وغياب للحرية والكرامة، إلا أن الطابع الغالب على مسرحيته هاته هو الخطاب الإيديولوجي المباشر.

وإذا كانت Marie-Claude Hubert ترى أنه من غير المجدي أن نبحث عن وجهة نظر الكاتب المسرحي من خلال نصه، لأن الكتاب المسرحيين لا يعطوننا عادة أجوبة عن الأسئلة التي يطرحها معاصروهم، رغم أن مسرحياتهم هي صدى وانعكاس لقضايا ومشاكل عصرهم ([3])، فإن وجهة نظر رياض عصمت واضحة ومباشرة في مسرحيته هاته:

"مأمون: لم يعد عصرنا يسمح بأن يحكم شخص واحد." ([4])

بل إن التوجهات السياسية لرياض عصمت واضحة إلى درجة تنتفي معها أحيانا الحدود الفاصلة بين الإبداع المسرحي والخطاب السياسي:

---

[1]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون –ص: 94.

[2]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون –ص: 54.

[3] - Marie-Claude Hubert: Le théâtre-Cursus-Armand Colin-2è tirage-Paris-1988، p :40

[4]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون-ص: 115.

"الوصيف: (...) في انتظار أن يتمخض الصراع عن انهيار طبقة بأكملها، وحلول القوى الثورية الجديدة محلها، نحن لسنا مع فرد ضد فرد، نحن مع أن نشبع، وأن نكون أحرارا، وألا نستغل." ([1])

ويبدو أن رياض عصمت قد نسي أن الكاتب المسرحي صاحب الأطروحة (Un auteur dramatique à thèse) هو إلى حد ما "مزور"،

لأنه يسوق شخصياته منذ البداية نحو هدف معين ويفرض عليها وجهة محددة، فيقيد حريتها، ويقيد في الوقت نفسه إبداعه. فمخلوقاته تصبح مجرد دمى ما دام كل شيء تم رسمه منذ البداية. وكما يقول Eugène Ionesco فإن الكتاب الكبار لا ينجحون عادة في الدعاية السياسية لأن شخصياتهم هي التي تقودهم لا العكس ([2])، كما أنه ليس من الضروري أن يحمل الكاتب المسرحي رسالة إلى الناس، أو أن يسعى إلى أن يغير مجرى العالم أو ينقذه، لأن ذلك عادة من اختصاص مؤسسي الديانات، والأخلاقيين، ورجال السياسة... أما الكاتب المسرحي فيكتب مسرحيات يحملها شهاداته لا خطابا تعليميا. شهادات عن خوفه وخوف الآخرين، عن فرحه وفرح الآخرين، أو يعبر فيها عن أحاسيسه التراجيدية أو الكوميدية اتجاه العالم. ([3])

لذلك فإن المسرح ينبغي أن يسير جنبا إلى جنب مع الإيديولوجيا لا أن يكون عبدا لها. ويمكن أن يكون للمؤلف المسرحي عالمه الخاص، وانتماؤه الخاص، لكن عليه أن يعبر عن هذا العالم أو هذا الانتماء بلغة واحدة، هي اللغة المسرحية، وإلا لن يحمل لنا هذا المؤلف المسرحي أي جديد، لأن كل ما سيقوله سيكون معروفا لدينا من خلال المؤلفات والخطب السياسية.

إن رصد الواقع في المسرح معناه أن نأخذ من هذا الواقع أهم جوانبه المحفورة في عقولنا وأحاسيسنا وندفعها إلى أن تتقارب وتتكاثف فيما بينها، ثم نجعلها تتعارض فيما بينها أحيانا، وتتكامل أحيانا أخرى، مما يجعلها قوية

---

[1]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون-ص: 10.

[2] - Eugène Ionesco: notes et contre notes، p :40.

[3] - Ibid، p: 141.

وقادرة على هز أفكارنا ومشاعرنا. ولكنها لن تكتسب قوتها هاته إلا إذا مرت عبر خيال الكاتب المسرحي، لأن هذا الخيال لا يوجد على هامش الواقع وإنما هو بكل بساطة جزء منه، بل هو قادر على تغيير هذا الواقع وإعطائه أشكالا جديدة.

إن العمل المسرحي لا ينبغي أن يرتبط بإيديولوجية بعينها وإلا مات بموت هذه الإيديولوجية، ما دامت كل الإيديولوجيات تعرف لحظة تراجع، ثم تتلاشى. واللغة المسرحية وحدها - برمزيتها وواقعيتها ومختلف أدواتها- قادرة على أن تجعل هذا الكاتب أو ذاك خالدا. ويمكن أن نخرج من قراءتنا لهاتين المسرحيتين المنتميتين إلى البناء الأسطوري المتصل بالواقع بالملاحظات التالية:

1- إذا كانت العناوين في هاتين المسرحيتين تحيل مباشرة على الميثولوجيا الإغريقية: "أوديب"، و"الحداد يليق بأنتيجون" فإن تعامل كل من وليد إخلاصي ورياض عصمت مع هذه الميثولوجيا كان تعاملا غير مباشر، حيث لم يأخذا من الأسطورة إلا روحها، أما الهيكل فينتمي إلى القرن العشرين.

2- لقد ظلت المواقف في هاتين المسرحيتين مواقف درامية فقط (situations dramatiques) على خلاف المسرحيات الثلاث المنتمية إلى البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع (بيجماليون، والملك أوديب، وأمومة) التي كانت المواقف فيها تراجيدية (situations tragiques) لأنها حافظت على روح وهيكل الأسطورة. ويكون الموقف دراميا ما دام الصراع قائما فقط على مستوى الإرادات البشرية، ويصبح هذا الموقف تراجيديا انطلاقا من اللحظة التي يتولى فيها القدر تسيير المصائر البشرية. ([1])

---

[1] - Pierre-Aimé Touchard: l'amateur de théâtre، p :90

3- أدخل كل من وليد إخلاصي ورياض عصمت تغييرات على الأساطير الأصلية، إلا أن هذه التغييرات لم تكن قادرة على إعطاء بعد ودلالة جديدين لا للمسرحيتين، ولا للأساطير نفسها.

4- وظف كل من وليد إخلاصي ورياض عصمت الأسطورة الإغريقية لمناقشة قضايا مطلقة ووجودية وكذا لمناقشة قضايا تمس المجتمعات الشرقية خاصة والعربية عامة، وقد التقيا في نقطتين هما: صراع الأجيال، وهجرة المثقف العربي إلى الغرب.

5- يبدو أن الكاتبين خشيا عدم معرفة الفئات العريضة من الجمهور العربي للميثولوجيا الإغريقية، لذلك نجد كل واحد منهما قد لجأ إلى استعراض غير مباشر للأسطورة التي استلهمها.

6- لجأ الكاتبان إلى عنصرين هامين لربط مسرحياتهما بالحضارة والثقافة الإغريقيتين. هذان العنصران هما:

أ-النبوءة: لقد لعبت دورا كبيرا في المجتمع الإغريقي، وفي حياة عدد كبير من الأسر المنتمية إلى الميثولوجيا الإغريقية. وإذا كان رياض عصمت قد حاول أن يحافظ للنبوءة على طابعها المميز حيث جعلها تأتي على لسان عرافة وكذا على لسان مربي أسود، فإن وليد إخلاصي جعل النبوءة مرتبطة بالتكنولوجيا الحديثة، وبالعقل الإليكتروني على وجه التحديد.

ب-الجوقة (Le Choeur): حيث احتفظ كل واحد منهما بالجوقة في مسرحيته، وإذا كانت الجوقة كما يعرفها Patrice Pavis هي: "مجموعة منسجمة من الراقصين والمغنيين والمنشدين، تتناول برمتها الكلمة لتعلق على الحدث الذي تكون طرفا فيه"([1])، فإن وليد إخلاصي - الذي استعمل أحيانا اسم الجوقة وأحيانا أخرى اسم المجموعة - أراد أن يعطينا تعريفا خاصا به للجوقة أثناء تقديمه للشخصيات، حيث يقول: "هناك جوقة تستخدم في هذه المأساة. الجوقة

---

[1] - Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre-Messidor-Editions sociales-Paris-1987، p :67.

المألوفة في المسرح اليوناني القديم ليست هي المقصودة في بداية ونهاية كل مشهد من مشاهد هذه المسرحية. إنها أصوات داخلية تمثل أمنيات ومشاعر ورغبات إنسانية". ونتساءل إلى أي حد تخالف طبيعة الجوقة عند وليد إخلاصي طبيعة الجوقة في المسرح اليوناني القديم؟

أما رياض عصمت فقد اختزل الجوقة في الوصيف، فجعله يقدم لنا الخيوط الأساسية للمسرحية، ويعلق على الأحداث، ويدعونا إلى استخلاص العبر والدروس في نهاية المسرحية:

"الوصيف: (...) لقد بدأت الحقائق تنكشف لأبطال مسرحيتنا إذن، لكن المهم أن تنكشف لكم أنتم، المهم أن تجدوا بين حكايتنا وبين واقعكم تشابها أو صلة، وأن يكون لها في حياتكم أنتم بعض الفائدة." ([1])

---

[1]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون، ص: 119.

III-المسرحية التي يمزج بناؤها بين الأسطورة والواقع

يرى سعد أبو الرضا أن البناء المسرحي الذي يمزج بين الأسطورة والواقع هو ذلك البناء الذي يستمد من الأسطورة بقدر ما يستمد من الواقع. بمعنى أنه وإن كان يوظف بعض شخصيات الأسطورة، فإنه يحاول المزج في الحدث بين المواقف الأسطورية والمواقف المستمدة من الواقع المعيش الذي تتصل به رؤية الكاتب. ([1])

وهكذا فإن الشخصية المسرحية في هذا النوع من البناء قد تكون أسطورية في مظهرها، واقعية في فكرها وروحها، كما أنها قد تكون واقعية معاصرة في مظهرها، وأسطورية في قضاياها ومواقفها وصراعاتها. فالكاتب المسرحي يحاول في هذا النوع من البناء المسرحي - من خلال رسم ملامح شخصياته - ألا يتصل اتصالا كليا بعالم الأسطورة، وألا ينفصل انفصالا كليا عن الواقع، وإنما يريد أن يقف، أو بالأحرى أن تقف شخصياته، في الحدود المشتركة بين عالمي الأسطورة والواقع. هذه الحدود المشتركة التي تجعل الشخصية المسرحية تتمتع بوجود غامض ومركب يدفع دائما إلى تأويلات جديدة، بل أحيانا يفوق كل تأويل. ومعنى ذلك أن الشخصية المسرحية لا تسجن دائما نفسها داخل الصورة التي يرسمها لها الكاتب في ذهنه، وإنما تتمتع بحياة خاصة، وتتميز بكل الأشياء التي لا تستطيع لا اللغة ولا المفاهيم ضبطها في الواقع الإنساني. ([2])

والكاتب المسرحي حينما يختار أن يوقف شخصياته في الحدود المشتركة بين الأسطورة والواقع، فإنه يقدم لنا في الوقت نفسه شخصيات قريبة منا إلى درجة تمكننا من فهمها والتجاوب معها بسهولة، وبعيدة عنا إلى درجة تجعلنا لا نخاف ونحن ندينها من أن ندين في الوقت نفسه أنفسنا.

والشخصيات المسرحية، أو بالضبط الشخصيات التراجيدية، ليست شخصيات ضعيفة في حد ذاتها، وإنما يعتريها أحيانا بعض الضعف. فإذا كانت

---

[1]- سعد أبو الرضا: الكلمة والبناء الدرامي، ص: 204.

[2] - Henri Gouhier: L'œuvre théâtre-Editions d'Aujourd'hui-Paris-1978، p ;58.

قوتها تكمن في إراداتها، فإن الضعف الذي يعتريها أحيانا يكمن في طبعها. ولعل السبب في هلاكها هو أنها تجعل إراداتها في خدمة ضعفها. ([1])

ولقد اخترت لدراسة البناء المسرحي الذي يمزج بين الأسطورة والواقع ثلاثة نماذج هي:

1- مسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة (1977)

حاول حسن حمادة أن يبرر في مقدمة مسرحيته هاته، التي قسمها إلى ست عشرة لوحة، الأسباب التي دفعته إلى كتابة "إليكترا جديدة"، محاولا عدم السقوط في الترجمة السطحية، أو الاقتباس الذي يقتصر على تغيير أسماء الشخصيات والأماكن، وتقديم بعض الأحداث أو تأخيرها. ويرى أن مسرحيته هاته ليست "مأساة يونانية ولا مأساة عصرية... ليست أسطورة ولا خرافة... ليست مسرحية سياسية خالصة، ففيها من تشنجات "إليكترا" ما يذكرك بالمأساة اليونانية، وفيها من دهاء السياسيين ما يذكرك "بالمناورات السياسية المعاصرة"، وفيها من هذا وذاك ما يغرقك في الماضي ويدفعك إلى التفكير في الحاضر. فماذا بقي من "إليكترا" اليونانية إذن؟"([2])

ونحن بدورنا نتساءل عن ماذا بقي من الأسطورة اليونانية في هذه المسرحية، خصوصا إذا علمنا أن إليكترا هي التي قتلت أمها كلتمنسترا وزوج أمها إيجستوس، وليس أورست كما في الأسطورة؟

وقد قامت إليكترا في هذه المسرحية بجريمة القتل هاته، لأن أخاها أورست رفض أن يقوم بذلك:

"أوريستيس: إني لا أريد استرجاع العرش بواسطة القتل والغدر، لأني سأذهب أنا نفسي غدا ضحية القتل والغدر، ولن أستطيع أن أطالب الناس

---

[1] - Pierre-Aimé Touchard: l’amateur de théâtre، pp :54-55

[2]- حسن حمادة: إلكترا الجديدة-الدار العربية للكتاب-ليبيا-تونس-1977، ص:7.

باحترام العدل والحق والقانون، ما دمت قد وصلت إلى الحكم بالمؤامرات والدسائس."([1])

فأورست يفضل أن يرفع قضية النزاع بينه وبين زوج أمه إلى المحكمة، وأن يسترد عرشه بقرار من مجلس الأشراف. فكان قراره هذا بمثابة صدمة كبيرة موجهة إلى إليكترا وإلى كل الذين كانوا ينتظرون عودته بفارغ الصبر من أجل الانتقام من قتلة أجاممنون لأجل أن يعود العرش إلى أصحابه الحقيقيين. وأورست لم يصدم إليكترا وأنصاره فقط، وإنما صدمنا نحن أيضا كقراء عندما أظهر موقفا غريبا من عامة الشعب، خصوصا وأنه عودنا الحديث عن العدل والحق والقانون:

"أوريستيس: (مخاطبا أبناء الشرفاء) يبدو أن كثيرا من القيم بدأت تتغير عندكم، كيف تتركون أبناء العامة يتنطعون هكذا، وكأنهم أصبحوا أسيادا."([2])
فأورست يعتبر أن مدينة أرغوس قد بدأت تسير نحو الهاوية لأنها لم تعد تحترم الرتب والنظم والقوانين، ولم تعد تميز بين الأشراف والعامة.

ويذكرنا موقف أورست في مسرحية "إليكترا الجديدة"، حين رفض أن يقتل أمه وزوجها، بموقف طارق في مسرحية "الطعام لكل فم" لتوفيق الحكيم - التي تستلهم هي أيضا أسطورة إليكترا- حيث رفض هو الآخر قتل أمه وزوجها، على الرغم من تحريض أخته نادية:

"الشاب: اسمعي يا نادية! ... أظنك توافقينني على أن عصر الإغريق يختلف عن عصر الذرة! ...

الفتاة: ماذا تعني؟ ...

الشاب: أعني أنك لن تدفعيني كما دفعت إليكترا أخاها أورست إلى قتل أمك وزوج أمك." ([3])

---

[1]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 45.
[2]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 46.
[3]- توفيق الحكيم: الطعام لكل فم-مكتبة الآداب-القاهرة-1976، ص: 62.

ويحق لنا أن نتساءل إلى أي حد تأثر حسن حمادة بتوفيق الحكيم في جعله أورست يرفض قتل أمه وزوجها، خصوصا إذا علمنا أن مسرحية "الطعام لكل فم" صدرت سنة 1963، في حين أن مسرحية "إليكترا الجديدة" لم تصدر إلا سنة 1977.

ويبدو أن حسن حمادة لم يتأثر في مسرحيته هاته بتوفيق الحكيم فقط، وإنما تأثر أيضا بالشاعر الإغريقي يوربيديس الذي كان أول من جعل إليكترا تتزوج من فلاح فقير وتعيش في كوخ بسيط كأي ربة بيت. فقد جعل حسن حمادة هو الآخر إليكترا تعيش في فقر وحرمان في انتظار عودة أخيها لينتقم لأبيهما:

"إليكترا: أين أنت يا شقيقي أوريستس؟

آه لو رأيت أختك على هذه الحال

أختك ابنة العز والجاه والسلطان

تعيش وسط العذاب والحرمان

تعيش عيشة العامة

وتلبس ثياب العامة". ([1])

وإذا كان حسن حمادة قد غير إلى حد بعيد أسطورة إليكترا بجعلها تقتل أمها وزوج أمها، وبجعل أورست يحاكم إيجيستوس إلى مجلس الأشراف، فإنه مع ذلك احتفظ ببعض الإشارات الأسطورية المعروفة:

- "الملك: ها قد انتهى كل شيء يا عزيزتي: قتل الرجل... تزوجنا... أصبحنا نسير شؤون الحكم... صفينا الأعداء... نفينا المشكوك في ولائهم، ماذا بقي لنا؟"([2])

---

[1]- حسن حمادة: إلكترا الجديدة، ص: 21.
[2]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 9.

- "الملك: ألم ننته من إليكترا بعد؟ لقد أسكناها في قسم خاص بالقصر وتبثنا حولها العيون لمراقبة كل تحركاتها. فبماذا تهددنا؟" ([1])

كما بث حسن حمادة في مسرحيته إشارات أسطورية أخرى كالإشارة إلى حرب طروادة وانتصار أجاممنون فيها، والإشارة إلى "عذراء أناخوس"، ويبدو أنها إشارة إلى "إيفيجنيا" (Iphigénie) أخت إليكترا التي قدمها أجاممنون قربانا للإلهة "أرتميس"(Artémis) حتى تسمح لسفنه بالإقلاع اتجاه طروادة. وإذا كان الجانب الأسطوري يتمثل في هذه المسرحية في الشخصيات التي تنتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية، وفي الجو والإطار الإغريقيين اللذين يحتويان الحكاية، فإن الجانب الواقعي يتمثل على الخصوص في كل القضايا السياسية المبثوثة في هذه المسرحية. هذه القضايا التي لا ترتبط بالعصر الإغريقي فقط، وإنما تتجاوزه لترتبط بكل العصور والشعوب، وليبرز ارتباطها بالعصر الحاضر بشكل أوضح. ولعل اختيار حسن حمادة أن يطلق على إيجيستوس وكليتمنسترا تسمية "الملك" و"الملكة" عوض الإشارة إلى اسميهما، يؤكد ذلك. فهما يرمزان إلى الحاكم وزوجته اللذين يصلان إلى الحكم عن طريق الدسائس والمكر في كل مكان وزمان، ولا يرتبطان بشعب معين أو بنظام معين.

ويحاول حسن حمادة من خلال مزجه الأسطورة بالواقع أن يرصد مجموعة من الصور التي رسمها التاريخ للسياسة والسياسيين:

أ- صورة الحكام الذين تسيطر عليهم زوجاتهم، حيث يظهرون أمامهن كأطفال صغار، رغم أنهم يظهرون أمام شعوبهم بمظهر القوة والجبروت:

"الملكة: غريب أمرك يا رجل، أنت كالطفل الذي كبر حجمه لمرض خطير، فتوهم أنه أصبح رجلا، بينما أصبح يقترب من الموت. الأخطر من كل

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 10.

ذلك أن يتمكن هذا الطفل المريض من الوصول إلى الحكم، فيسير شؤون السياسة بأوهام الأطفال." ([1])

ب-صورة المخاوف الحقيقية التي تنتاب الحكام الذين يقوم حكمهم على القمع واضطهاد الفكر والحرية:

"الملك: (بخوف واضطراب) أيها الرجل أنت غريب عنا، وغريب الأطوار، وتتكلم بلغة غريبة، وكل غريب حوله شك، وكل مشكوك فيه لا يوحي لنا بالاطمئنان، وكل من لا نطمئن إليه يخيفنا، وكل من يخيفنا نقتله أو يقتلنا." ([2])

ج-صورة للطريقة التي يسوس بها بعض الحكام شعوبهم:

"الملك: (...) والعصا يا أبنائي لمن عصا... أسرارها أكثر من أن تحصى... تحول الحيوانات المتنطعة إلى خرفان وديعة (...) كل شيء في هذه العصا: الماضي، والحاضر، والمستقبل." ([3])

د-صورة لمؤسسات الدولة عندما تتحول إلى لعبة في يد الحكام وهي التي كان المفروض أن تكون في خدمة الشعب:

"أوريستس: هذه مناورة سياسية.

محاولة لتحريف اتجاه المحكمة

ظالم يصبح مظلوما

مجلس الأشراف يصبح مجرد أداة دنيئة في يد الملك." ([4])

ولا شك أن هذه الصور تجعل شخصيات المسرحية أسطورية وواقعية في الوقت نفسه، فهي أسطورية من حيث الانتماء والأسماء، وواقعية من حيث

---

[1]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 10.

[2]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 30.

[3]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 28.

[4]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 54.

القضايا والمواقف والصراعات. ولعل ما يميز الصراع في هذه المسرحية هو أنه صراع بين إرادات بشرية. فرغم أن المسرحية تنتمي من حيث الحكاية إلى الميثولوجيا الإغريقية، فإن المواقف فيها مواقف درامية، أي لا وجود فيها لصراع بين الآلهة والبشر. وربما كانت هذه إحدى خصائص البناء المسرحي الذي يمزج بين الأسطورة والواقع، حيث إنه يقوم على صراع واقعي.

ويمكن أن نسجل على هذه المسرحية مأخذين أساسيين هما:

1- تبدو بعض الشخصيات غير مقنعة في مواقفها وقراراتها، خاصة أورست وإليكترا. فأورست الذي كان يريد أن يسترجع عرشه بالعدل والحق والقانون، كانت مواقفه من عامة الشعب غريبة، حيث كان ينادي بضرورة الحفاظ على التمييز بين الأشراف والعامة. أما فيما يتعلق بإليكترا، فإن حسن حمادة لم يفلح في أن يقنعنا بالصورة الجديدة التي رسمها لها، وهي صورة قاتلة أمها وزوج أمها. ولا شك أن تغيير صورة إليكترا التي علقت بذاكرة التاريخ كان يقتضي من الكاتب أن يهيئنا لتقبل هذه الصورة الجديدة، وأن يهيئ إليكترا نفسها للقيام بهذا الدور الجديد، فيبرز لنا صراعها وتمزقها الداخلي قبل أن تصل إلى ما وصلت إليه. وهذا ما لم يستطع حسن حمادة تحقيقه، رغم أنه يحاول أن يوهمنا في النهاية أن مثل هذا الصراع قد وجد بالفعل:

"الشيخ (...) ولكن لابد أن نحترم إليكترا مهما كانت فظاعة جريمتها، لأنها امرأة وقفت حياتها على هدف وحققته رغم صراعها مع النفس، وصراعها مع مجتمعها ومع القيم والتقاليد." ([1])

2- إذا كنا قد سجلنا في المبحث السابق مأخذا أساسيا على رياض عصمت، وهو خطابه الإيديولوجي المباشر في مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغون"، فإن المأخذ نفسه نسجله على حسن حمادة في مسرحيته هاته، حيث يخيل إلينا أحيانا - من كثرة الشعارات السياسية المباشرة - أننا نستمع إلى

---

[1]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 57.

مطالب نقابية أو حزبية، لا إلى شخصيات تنتمي إلى التراث الإنساني وتجسد قضايا وصراعات وهموما أكبر بكثير من بعض المطالب السياسية المباشرة:

"الأصوات: دولة الشعب تعلن مبادئها الجديدة.

أولا: لا فرق بين رجل ورجل آخر إلا بما يقدمه من العمل الصالح لفائدة الشعب.

ثانيا: دولتنا جمهورية لا مكان فيها للوراثة ولا للمناورات السياسية.

ثالثا: الحق والعدل هدفان لا ينفصلان، وجودهما نابع من حكم الشعب ورأي الشعب.

رابعا: القانون العادل هو القانون.

خامسا: السياسة هي حكم الشعب بواسطة الشعب." ([1])

وإذا كان حسن حمادة قد استطاع، من خلال اعتماده البناء المسرحي الذي يمزج بين الأسطورة والواقع، أن يستغني عن عنصر وجدناه في أغلب المسرحيات السابقة وهو عنصر "النبوءة" - لأن الصراع في مسرحيته كان صراعا واقعيا وبذلك لم يكن في حاجة إلى نبوءات أو خوارق أو معجزات لتصعيده - فإنه مع ذلك لم يستطع الاستغناء عن عنصر آخر وجدناه هو الآخر في أغلب المسرحيات السابقة وهو "الجوقة". ففي مسرحيته جوقة تتكون من فتيات وشيخ، حيث تدخل الفتيات في حوار مع إليكترا وتعلق على أعمالها ومواقفها. في حين يحمل الشيخ "قيثارة ويلبس ثيابا غريبة ذات أشكال تذكرنا بالملابس اليونانية في ألوان معاصرة وتدل على أنه يحترف السفر."

ويظهر في بداية اللوحات الثانية، والثالثة، والسابعة، والعاشرة، والثانية عشر، بل إنه يحتل وحده كل مساحة اللوحة الخامسة عشر، ليحدثنا من خلال هذه اللوحات عما قاله الأجداد، وعن التجارب التي اكتسبها من الحياة، وعما يمكن أن نجده في التاريخ من دروس وعبر.

---

[1]- حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 61.خ

2-مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان (1982)

كانت هذه المسرحية تحمل في البداية عنوان "الدينار"، ويبدو أن أحمد عثمان قد كتبها وهو موجود في الكويت، لأنها قدمت لأول مرة من طرف فرقة المسرح العربي الكويتية، وبإخراج كنعان محمد سنة 1983. وقد تناولتها الصحف في غضون أزمة الأسهم التي عرفها سوق المال الكويتي. وعندما ركزت المقالات على أن هذه المسرحية أسطورية، اختار لها أحمد عثمان عنوانا أقرب إلى الميثولوجيا وإلى الرمز منه إلى الواقع. خصوصا وأن عنوان "الدينار" كان يحيل بشكل مباشر على الدينار الكويتي.

وتقع هذه المسرحية في فصلين: الفصل الأول بعنوان "عودة البصر" ويضم أربعة مشاهد، والفصل الثاني تحت عنوان "عودة العمى" ويضم خمسة مشاهد.

وقد يخيل إلى القارئ للوهلة الأولى أن المقصود بالضيف الأعمى هنا هو أوديب، خصوصا وأنه قد صار من أشهر عميان الميثولوجيا الإغريقية بعد أن فقأ عينه، إلا أن الأعمى المقصود في هذه المسرحية هو الإله "بلوتوس" (Pluton)، إله الثروة. وبما أن هذا الإله كان أبعد ما يكون عن العمى، فإن القارئ يصدم للوهلة الأولى بسبب هذه الصورة التي يقدمها له أحمد عثمان، إلا أنه يتضح فيما بعد أن عمى إله الثروة هو رمز للتوزيع غير العادل للثروات بين الناس.

وتقوم هذه المسرحية على حكايتين متباينتين في الزمان والمكان. الحكاية الأولى تقع في الزمن الحاضر، وأبطالها شخصيات معاصرة، بينما تنتمي الثانية إلى العهد الإغريقي، وأبطالها شخصيات أسطورية. وقد حاول أحمد عثمان أن يخلق نوعا من الانسجام والتكامل بين الحكايتين، وأن يجعل الثانية في خدمة الأولى، أو بعبارة أخرى، أن يجعل أبطال الحكاية الأولى يأخذون الدروس والعبر من أبطال الحكاية الثانية.

وهكذا تظهر فيفي في هذه المسرحية وقد هجرت بيت زوجها، وذهبت إلى جدتها فهيمة تشتكي لها ما تعانيه من شقاء وتعاسة معه. فهي بحكم طبيعتها وتربيتها تحب الانطلاق، والمرح، والحفلات، وتعشق الملابس والجواهر، وطموحها لا حد له. أما هو فطموحه محدود، وقاموسه مليء بكلمات مثل "الصبر"، و"الرضى" و"القناعة". وتحاول الجدة أن تثبت لحفيدتها أن المال ليس هو كل شيء في الحياة، وأن هناك أشياء أكثر أهمية منه. إلا أن الحفيدة لا تبدي اقتناعا كبيرا لذلك تلجأ الجدة في مرحلة أولى إلى سرد أسطورة "ميداس" (Midas)، عسى أن تستخلص منها حفيدتها الدروس والعبر. وقد كان "ميداس" ملكا على عرش "فريجي" (Phrygie). وفي يوم من الأيام قاد إليه مجموعة من الفلاحين الكهل "سيلين" (Silène) ثملا ومكبلا بقيود من ورد، إلا أن "ميداس" عرف فيه رفيق الإله "ديونيزوس" والوصي عليه، لذلك أكرم مثواه، واستضافه عشرة أيام وعشر ليال. ثم سافر به بعد ذلك إلى الإله "ديونيزوس" الذي فرح بما قام به "ميداس" وعرض عليه أن يطلب ما يريد جزاء لكرمه. فطلب "ميداس" أن يتحول كل شيء يمسه إلى ذهب واستجاب الإله لهذه الرغبة. وفرح "ميداس" في البداية بهذه الهبة، إلا أنه سيكتشف أنها في حقيقة الأمر نقمة، إذ أن كل ما سيمسه من أكل وشراب وبشر سيتحول إلى ذهب. لذلك يسارع إلى الإله ديونيزوس طالبا منه أن يسترد هبته. فيأمره أن يغتسل بماء نهر "باكتول" (Pactole). ومن ذلك الحين ورمال هذا النهر مليئة بشذرات الذهب. ([1])

ويبدو أن فيفي لم تقتنع بهذه الأسطورة، ولم تستخلص منها الدروس والعبر. لذلك تلجأ الجدة إلى أسطورة أخرى، غير أنها لا تحكيها هذه المرة وإنما تعرضها علينا من خلال أشرطة فيديو اصطحبتها معها من بلاد اليونان. وتدور هذه "الحدوثة الشعبية" حول أسرة إغريقية فقيرة، وفي يوم من الأيام كان الزوج في المعبد وأخبرته "الناطقة بلسان صاحب النبوءات" أنه عليه أن

---

[1] - Michael Grant/ John Hazel: Dictionnaire de la mythologie، p: 249.
Voir aussi: Edith Hamilton : La mythologie, pp : 345-346.

يصطحب أول من يصادف في الطريق وأن يكرمه، فإن أحسن ضيافته فإنه سينال ما يتمنى. ويصادف الزوج عند خروجه من المعبد رجلا أعمى، ويصطحبه إلى بيته ليكتشف فيما بعد أن هذا الأعمى ليس إلا "بلوتوس" إله الثروة نفسه. ويشيع الخبر في المدينة، ويحضر الشحاذون إلى بيت هذه الأسرة، ويطالبون من الزوج أن يذهبوا ببلوتس إلى معبد "إسكليبوس" إله الطب ليجري له عملية جراحية حتى يسترد بصره، ومن ثم يميز بين الأثرياء الأوغاد والفقراء الفضلاء، فيهجر الفئة الأولى، ويعطي الثروة للفئة الثانية.

ويجري إله الطب العملية الجراحية لإله الثروة الذي يسترد بصره، وتصبح الأسرة الفقيرة غنية إلى درجة أن الخادم نفسه يصبح غنيا. وتبدأ مشاكل هذه الأسرة، حيث تنحل الأخلاق، وتتفكك الروابط، ويغيب الحب لتحل محله الخيانة. بل إن حياة الزوج أصبحت في خطر حيث إن ثراءه الفاحش صار يهدد أمن الحاكم الذي بدأ يفكر في التخلص منه. ويفر بلوتوس من بيت هذه الأسرة لتعود فقيرة كما كانت، وليعود الحب بين الزوجين كما كان.

وينتهي الشريط لتظهر فيفي وقد اقتنعت بالدروس والعبر الموجودة في هذه "الحدوثة الشعبية"، ولتقرر العودة إلى بيت الزوجية بعد أن فهمت أن المال ليس هو كل شيء في الحياة.

وقد رسم أحمد عثمان صورة غريبة لإله الثروة بلوتوس حيث قدمه إلها نباتيا لا يطعم اللحوم، وهو منفر، وكثير المطالب، وسليط اللسان، يبالغ في احتقار من يكرمه. إنه أعمى البصر والبصيرة. ولا شك أن هذه الصورة التي قدمها أحمد عثمان لبلوتس في مسرحيته تختلف كثيرا عن صورته في الميثولوجيا الإغريقية. فاسم بلوتس هو مجرد لقب، أما اسمه الحقيقي فهو "هاديس" (Hadès)، وهو أخ زيوس و"بوزييدون" (Poseidon). وإذا كان زيوس يحكم السماء والأرض، وبوزييدون يحكم البحر، فإن بلوتوس كان يحكم العالم السفلي ومملكة الموتى، كما أنه كان يعرف أيضا بإله الثروات والمعادن الثمينة. ولا يظهر بلوتوس كثيرا في الأساطير الإغريقية. ولعل أهم أسطورة برز فيها هي التي تحكي اختطافه لبيرسيفون (Perséphone) التي ستصبح

فيما بعد زوجته، وملكة إلى جانبه على مملكة الموتى. وبيرسيفون هي في الأصل إلهة القمح وابنة الإلهة "ديميتير" (Déméter)، اختطفها بلوتوس، وبعد عدة محاولات فاشلة لاسترجاعها، طلبت "ديميتير" من "زيوس" التدخل لإنقاذها. وقرر هذا الأخير أن تقضي "بيرسيفون" أربعة أشهر - وحسب بعض الروايات ستة أشهر- في عالم الموتى مع زوجها، وأن تقضي باقي السنة على سطح الأرض. ولعل هذه الأسطورة مرتبطة إلى حد بعيد بمفهوم خصوبة الأرض عند الإغريق. فقد كانوا يحتفظون بالبذور في الظلام طيلة فصل الصيف، ولا يخرجونها إلا في فصل الخريف ليتم زرعها. ولم يكن الإغريق يهتمون كثيرا بطقوس بلوتوس لأنه كان في اعتقادهم يحكم على الموتى وليس على الأحياء. ([1])

وإذا كان أحمد عثمان قد وظف في مسرحيته هاته عالمين أحدهما واقعي معاصر والآخر ينتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية، فإنه في حقيقة الأمر لم يستطع أن يخلق بينهما تداخلا وانسجاما كاملين. فقد ظل كل عالم يحتفظ باستقلاليته وبصراعه الخاص. فالصراع في عالم فيفي كان صراعا واقعيا، وبالضبط صراعا نفسيا أدى في نهاية الأمر بفيفي إلى التحول من إنسانة طموحة أكثر من اللازم إلى إنسانة قانعة راضية. أما الصراع في عالم الأسرة الإغريقية فقد كان صراعا يقوم على النبوءات والمعجزات. لقد كان صراعا بمميزات وخصائص أسطورية.

ولعل المشاهد التي كان يوجد فيها الحاكم والوزير كانت هي الخيط الرابط الوحيد بين هذين العالمين. صحيح أن الحاكم والوزير ينتميان إلى عالم "الحدوثة الشعبية"، ولكنهما حاكم ووزير يمكنهما أن يوجدا في أي مكان وفي أي زمان. يمكنهما أن ينتميا إلى العالم الواقعي كما يمكنهما أن ينتميا إلى العالم الأسطوري.

[1] - Edith Hamilton: la mythologie، p: 24 et p :36

وقد حاول أحمد عثمان من خلال توظيفه لهذين العالمين أن يناقش مجموعة من القضايا الواقعية المعاصرة، تمس بشكل مباشر جزءا من الوطن العربي: إنه الخليج العربي بما عرفه من ثراء فاحش بفضل البترول، وكذا تأثير هذا الثراء على السياسة والقيم والأخلاق والنظم الاجتماعية في البلدان الخليجية. ولقد كانت الفضائح المالية والأخلاقية لعدد من رجال الأعمال الخليجيين في أوربا حديث الصحف والمجلات العربية والدولية في الثمانينات. وبذلك يكون أحمد عثمان بكتابته لهذه المسرحية، في تلك الحقبة، قد تطرق إلى موضوع من مواضيع الساعة.

وقد رسم أحمد عثمان في مسرحيته هاته مجموعة من الصور للمجتمع العربي الخليجي:

أ- صورة العربي البدوي الساذج الذي كان بالأمس القريب يعيش في الصحراء تحت الخيام، ويركب الجمال، وقد أصبح الآن بفضل البترول يكتشف عوالم غريبة عنه:

"الزوج: (...) نعم ففي رحلة الذهاب كانت خيول العربة تجري بسرعة مذهلة... تركض وكأنها تطير بأجنحة الطيور فوق السحاب... وبعد ساعات قليلة وصلنا مدينة الضباب التي تحوطها جبال يغطيها ثلج ناصع البياض. وهناك تذكرت القيظ القاتل في بلادنا ودرجة الرطوبة الخانقة والعواصف الرملية الغامرة." ([1])

ب-صورة الكرم الحاتمي والتبذير التي يظهر بها الخليجيون أثناء وجودهم في أوربا:

" الخادم: وكم كانت تكلفة المبيت هناك؟

[1]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى –الهيئة المصرية العامة للكاتب-1986، ص:51.

الزوج: لست أدري بالضبط.. فقد ناولتهم كيسا مليئا بالمجوهرات فاندهشوا عندما وقعت أنظارهم عليه."([1])

ج-صورة الثراء الفاحش لبعض الخليجيين، وتهافتهم على إظهار هذا الثراء:

"فيفي: (...) ولماذا أذهب بعيدا، أنت تعرفين صديقتي بترولا... عندها خمس عربات، وفيلا بنيت على الطراز الفرنسي الكلاسيكي، وأخرى على هيئة مخيم عربي... لها شاليه ومدينة ملاهي كاملة على البحر... تملك مزرعة في البر... اشترت مؤخرا شقة فاخرة في لندن، وأخرى في نيويورك... تقضي الصيف متنقلة بين عواصم الدنيا."([2])

د-صورة لبعض المظاهر الاجتماعية التي بدأت تعرفها مجتمعات البترول الخليجية، وأبرزها ظاهرة استيراد الخدم من بعض الدول الآسيوية والإفريقية:

"الزوجة: (...) لقد استوردت لك الخدم من الهند والفيليبين وإفريقيا... فلدينا منهم حشد غفير... وهم يخدمونك كما يخدموننا... فماذا يضايقك منا؟"([3])

و-صورة العلاقات الجديدة التي بدأت تربط الدول الخليجية الغنية بباقي الدول العربية الفقيرة:

"شحاذ2: لا... لا وقت عندنا... لقد تأخرنا يا زميلاي العزيزين... لقد حان وقت تحصيل أرباح القروض التي أقرضناها للمحتاجين من أهل المدينة." ([4])

---

[1]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 53.
[2]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 18-19.
[3]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 43.
[4]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 59.

ولعل هذه الإشارات المباشرة إلى المجتمعات الخليجية، وإلى التحولات التي طرأت عليها نتيجة ثراءها المرتبط بالبترول، هي التي جعلت مجموعة من المجلات والصحف الكويتية تهاجم أحمد عثمان، وتنعت مسرحيته بأنها "مسرح فقير يدعو إلى مجتمع فقير"، وبأنها "مسرحية فلسفية تعالج موضوعا مكررا."([1])

ولم يقف أحمد عثمان عند التطرق إلى هذه القضايا الواقعية المعاصرة المرتبطة بالمجتمعات الخليجية على الخصوص، وإنما تطرق أيضا إلى بعض القضايا السياسية المرتبطة بأغلب المجتمعات العربية والمجتمعات المتخلفة بصفة عامة. وهكذا عكس لنا مفهوم الحكم والسلطة عند بعض الحكام:

"الوزير: من السهل يا مولاي أن تسوس أمة جائعة... أما الأغنياء فمطامعهم جامحة قد تمتد إلى كرسي الحكم نفسه." ([2])

كما عكس لنا صورة بعض الحكام الذين يقعون ضحية مخططات وزرائهم وأعوانهم:

"الحاكم: ماذا تعني؟ أنقتل مواطنا بريئا؟

الوزير: في سبيل المصلحة العامة يا مولاي... ومن سيعرف أننا قتلناه؟ إنه كثير السفر... ويمكن التخلص منه وتصفيته جسديا خارج البلاد." ([3])

ويقدم لنا أحمد عثمان أيضا صورة الحاكم الذي يعلم أن نظامه القائم على أسس هشة معرض للسقوط في أية لحظة، لذلك يهرب الأموال إلى الخارج، ويستعد لمغادرة البلاد في أية لحظة:

"الوزير: لا تكن ساذجا إلى هذا الحد... لأننا عملنا حساب كل شيء، وقدرنا أسوأ الاحتمالات... لقد هربنا أموالا لا حصر لها إلى خارج البلاد... لتكون عونا لنا وأمنا في وقت الشدة." ([1])

---

[1]- انظر مقدمة المسرحية.

[2]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 69.

[3]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 71.

وكلام الوزير في هذه المسرحية يذكرنا إلى حد بعيد بكلام الزعيم في مسرحية "الحداد يليق بأنتغون" لرياض عصمت. فالعقلية واحدة، ومفهوم الحكم والسلطة واحد، والترتيبات والاحتياطات المتخذة واحدة، وكأن بعض قادة الأنظمة السياسية العربية يسوسون شعوبهم بالطريقة نفسها، ويتأهبون للعواقب نفسها:

"الزعيم: لا تخش شيئا... أحسب حساب كل شيء... طائرتي الخاصة جاهزة، ولدي أموال تكفيني في أحد بنوك سويسرا." ([2])

إن محاولة أحمد عثمان إقامة مسرحيته على بناء يمزج بين الأسطورة والواقع، تدفعنا إلى تسجيل الملاحظات التالية:

1- إن الطريقة التي حاول بها التمهيد لتوظيف الأساطير الإغريقية في هذه المسرحية وإدخالها في النسيج العام للحكاية، كانت طريقة مصطنعة إلى حد بعيد، وغير مقنعة بتاتا. فهو لكي يوظف أسطورة ميداس يجعل الجدة تقول لفيفي المرأة المتزوجة:

"فهيمة: (...) أتحبين سماع حدوته شعبية من تلك الحواديث التي كنت أقصها عليك وأنت صبية صغيرة؟"([3])

ولكي يوظف أسطورة بلوتوس يجعل مرة أخرى الجدة تقول:

"فهيمة: نعم ففي رحلتي الأخيرة لبلاد اليونان... حصلت على شريطين فيديو رائعين... اسمهما "عودة البصر للضيف الأعمى" ويدوران حول حدوته شعبية ذائعة الصيت في تلك البلاد... أتحبين أن تشاهدي هذين الشريطين؟" ([4])

---

[1]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 93.

[2]- رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيجون، ص: 107.

[3]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 21.

[4]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص:22.

كما أن الصيغة البدئية "كان يا ما كان في قديم الزمان" التي تستعملها الجدة عند حكيها للأسطورة، هي صيغة مرتبطة بالتراث الحكائي العربي أكثر من ارتباطها بالميثولوجيا الإغريقية. ولا شك أنها ترتبط بالمحكي المخصص للأطفال، لا بالمحكي الموجه إلى الكبار.

2- إذا كان أحمد عثمان لم يوظف الجوقة في مسرحيته هاته على خلاف أغلب المسرحيات التي أشرنا إليها إلى حد الآن، فإنه مع ذلك وظف عنصرا أساسيا آخر هو "النبوءة" التي تلعب دورا بارزا في حياة الأسرة الإغريقية الفقيرة.

3- لقد وظف أحمد عثمان - بالإضافة إلى كل من أسطورة ميداس وأسطورة بلوتوس - مجموعة من الإشارات الأسطورية الأخرى، وكذا الإشارات التاريخية. وهكذا أشار إلى استضافة الإغريق للآلهة في بيوتهم، كما أشار إلى "إيسكليبوس" إله الطب، وإلى الفضيلة التي تمثلها الإلهة "أثينا"، وإلى الرذيلة التي كانت تمثلها الإلهة "أفروديت"، كما أنه أشار إلى أن سقراط أحكم الحكماء كان يمشي في الطرقات رث الثياب، حافي القدمين، شاحب اللون من الجوع، لا تزين رأسه شعرة واحدة.

4- إن الطريقة التي عالج بها أحمد عثمان القضايا الواقعية المعاصرة سواء السياسية منها أو الاجتماعية، كانت طريقة مباشرة وساذجة في كثير من الأحيان، خصوصا عندما استعمل أسماء مثل "بترولا" و"يوربا"، أو عندما حول بعض حوارات شخصياته إلى خطب في الأخلاق:

5- "اعتدال: الفقر والفضيلة صنوان... معا ينموان ويترعرعان... وبدون أحدهما لا نجد الآخر." ([1])

---

[1]- أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص:38.

2- مسرحية "بروميثيوس 91 أو بغداديات"(*) لمحمد الكغاط (1991)

كتب محمد الكغاط مسرحيته بعد قيام حرب الخليج، حيث تحالف عدد كبير من الدول الغربية على مواجهة العراق وإرغامه على سحب قواته من الكويت. وجاءت هذه المسرحية في سبع لوحات ونهاية مفتوحة، أي أنه كلما ظهرت مستجدات في أزمة الخليج وفي الحصار المضروب على الشعب العراقي، إلا وكتب الكغاط نهاية جديدة توافق هذه المستجدات، وإن كنت أعتقد أن مسرحيته "أساطير معاصرة" الصادرة سنة 1993، تعد امتدادا لمسرحية "بروميثيوس 91". ولعل في مقدمة مسرحية "أساطير معاصرة" ما يثبت هذا الالتقاء والتوحد بين المسرحيتين فيما يتعلق بالإطار والمضمون والرؤية: "بغداد... كانت بغداد تملأ ذهني وأنا أكتب "أساطير معاصرة"، بغداد التي تنتمي إلى إحدى أعرق الحضارات الإنسانية... بغداد مدينة السلام في العصر العباسي... بغداد مدينة التراث الإسلامي. بغداد هارون الرشيد وألف ليلة وليلة، بغداد التي عرفت القوة في تاريخها القديم... بغداد التي هاجمت وهوجمت قبل أن تتعرض لهجمة المغول والتتر وتسقط... لكنها نهضت من جديد." ([1])

وقد مزج الكغاط في مسرحيته هاته بين عالمين: أحدهما أسطوري والآخر واقعي، وإن كان هذا المزج قد مس على الخصوص الشكل العام للمسرحية، أما فيما يخص اللوحات كأجزاء مكونة لهذا الكل، فقد حافظت كل لوحة على انتمائها إلى عالمها الخاص. فاللوحة الأولى "كبد بروميثيوس... كبد حمزة"، واللوحة الثالثة "نسر زوس ومقنبلة الوصي" واللوحة الخامسة "زوس حامي الشرعية"، واللوحة السابعة "قوة زوس وحقد هيرا" كلها لوحات

---

* نشر محمد الكغاط لوحات هذه المسرحية متسلسلة في الملحق الثقافي لجريدة العلم ابتداء من السبت 22 يونيو 1991 إلى غاية السبت 26 أكتوبر 1991. ثم جمع بعد ذلك هذه اللوحات في كراسة، لذلك فأرقام الصفحات التي سأشير إليها هي في الحقيقة أرقام هذه الكراسة

[1]- محمد الكغاط: أساطير معاصرة وبشار الخير (مسرحيتان) –منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز-فاس-الطبعة الأولى-1993، ص: 1

أسطورية تستعرض علينا الصراع الذي دار بين زوس وبروميثيوس، والعذاب الذي تعرض له هذا الأخير لأنه تحدى إرادة الآلهة وسرق قبسا من النار قدمه إلى الإنسانية، بل إن اللوحة السابعة تقوم على أسطورة أخرى هي أسطورة "أيو" (IO). أما اللوحة الثانية "الحسين يخاطر برأسه"، واللوحة الرابعة "رأس الحسين بين الرماح"، واللوحة السادسة "الرماح تتحالف ضد بغدان"، فكلها لوحات واقعية وأبطالها معاصرون، حيث تحكي عن المحجور بغدان الذي أصبح راشدا وأراد أن يمارس حريته، إلا أن بوشويكا الوصي عليه يأبى أن يتخلى عن وصايته حتى يظل مسيطرا على أمواله ومتحكما في مصيره. ومن أجل ذلك لجأ إلى الدسائس والخديعة، وسلط عليه السمسار المبارك الذي يدعي أنه يحبه ويحرص على مصلحته، في حين أنه يتجسس عليه.

وتبدو هذه المسرحية للوهلة الأولى مكونة من نصين ما دام هناك نص أسطوري وآخر واقعي، إلا أن المتأمل في أحداث المسرحية وشخصياتها سيجد أن بغدان هو نفسه بروميثيوس، وأن زوس هو بوشويكا، وكأن الكغاط يريد أن يقول من خلال هذين النصين، أو هذين العالمين، إنه في كل زمان ومكان توجد قوة متسلطة طاغية تريد السيطرة على العالم، وفرض هيمنتها عليه، كما أنه يوجد في كل زمان ومكان أبطال يمثلون رموزا للثورة، والرغبة في الانعتاق والتحرر، والسير بالإنسانية نحو الأفضل. بل إن بغدان وبروميثيوس ليسا في حقيقة الأمر إلا صدام حسين الذي أراد تحدي القوى العظمى والوقوف في وجهها، ومثل بالنسبة إلى الشعوب المضطهدة رمزا للثورة والتحدي:

"زيوس: أراد أن يتساوى الأسود بالأبيض!

أراد أن يفاخر العبد السيد وأن يبارز الضعيف القوي!

أراد أن يتجاسر العالم "الثالث" على القوة الأعظم!" ([1])

---

[1]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، 2.

أما زوس وبوشويكا فليسا في حقيقة الأمر إلا أمريكا التي فرضت هيمنتها على العالم وأخضعته لما أسمته بالنظام العالمي الجديد. أمريكا التي تقول عن نفسها على لسان زوس:

"أنا زوس... رب الأرباب... أتربع على عرش الأولمب حيث أحكم الأرض والسماء، بأمري تدور الشموس والأقمار والكواكب والنجوم." ([1])

وإذا كانت عناوين بعض اللوحات تحيل على الميثولوجيا الإغريقية، فإن عناوين بعض اللوحات الأخرى تحيل على التاريخ العربي الإسلامي. وهكذا فعنوان اللوحة الأولى "كبد بروميثيوس... كبد حمزة" يحيل على شخصية حمزة بن عبد المطلب عم الرسول (صلى الله عليه وسلم) الذي قتله العبد وحشي في معركة "أحد"، حيث "وقفت هند وصواحباتها على القتلى يمثلن بهم، واتخذت هند من آذان الرجال وآنافهم خدما وقلائد، وأعطت خدمها وقلائدها وحشيا. وبقرت عن كبد حمزة فلاكتها، فلم تستطع أن تسيغها فلفظتها." ([2]) أما اللوحة الثانية "الحسين يخاطر برأسه"، واللوحة الرابعة "رأس الحسين بين الرماح" فتحيلان على شخصية الحسين بن علي ومقتله في كربلاء على يد جيش يزيد بن معاوية: "فحملوا عليه من كل جانب، فضرب زرعة بن شريك التميمي على كفه اليسرى، وضرب أيضا على عاتقه، ثم انصرفوا عنه وهو يقوم ويكبو، وحمل عليه في تلك الحال سنان بن أنس النخعي فطعنه بالرمح فوقع، وقال لخولي بن يزيد الأصبحي: احتز رأسه، فأراد أن يفعل فضعف وأرعد، فقال له سنان: فت الله عضدك. ونزل إليه فذبحه واحتز رأسه (...) ووجد بالحسين ثلاث وثلاثون طعنة، وأربع وثلاثون ضربة على الرمية." ([3])

وأسطورة بروميثيوس (Prométhée) التي أقام عليها الكغاط مسرحيته هاته تحكي في الأصل حكاية محتال ذكي استطاع أن يخدع زوس،

---

[1]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص:1.

[2]- ابن الأثير: الكامل في التاريخ –تحقيق أبي الفداء عبد الله القاضي-دار الكتب العلمية-بيروت-الطبعة الأولى-1987 –المجلد الثاني-من سنة 1 لغاية سنة 29 للهجرة، ص: 53.

[3]- المرجع نفسه –المجلد الثالث-من سنة 30 لغاية سنة 64 للهجرة، ص: 432.

إلا أن الشعراء الإغريقيين خاصة هيزيود في قصيدته "أنساب الآلهة"، وإيسخيلوس في مسرحيته "بروميثيوس مقيدا"، قد جعلوا منه خالق البشرية ومنقذها، في حين أظهروا زوس كطاغية جبار. وحسب هيزيود فإن بروميثيوس هو الذي خلق البشر من طين. فقد كان صانعا ماهرا، صنع أشكالا ووجوها نفخت فيها الإلهة "أثينا" الروح، إلا أنه عندما لاحظ زوس الشر الذي طغى على البشرية قرر أن يترك البشر يموتون جوعا عن طريق حرمانهم من النار، كما طلب منهم أن يقدموا له أحسن وأجود الطعام كقربان. ونظم لقاء بين الآلهة والبشر ليتم الاتفاق على أجزاء اللحم التي ستقدم قربانا، وتم اختيار بروميثيوس حكما. فجاء بعجل وسلخه وشطره إلى شطرين: شطر يضم الأحشاء فقط ولكنه كساه شحما، وشطر يضم أجود قطع اللحوم ولكنه كساه بجلود من بطن العجل. واختار زوس الجزء المكسو بالشحم فسقط في الفخ. وبدأ البشر منذ ذلك الحين يقدمون الأحشاء والشحم قربانا للآلهة. وغضب زوس، وحرم البشرية نهائيا من النار، إلا أن بروميثيوس، خالف مرة أخرى القرارات الإلهية، وسرق قبسا من النار ونزل به إلى البشر، وعلمهم عدة تقنيات وصناعات أهمها صناعة المعادن. وحرمهم في الوقت نفسه من ملكة الاطلاع على الغيب التي كانوا يتمتعون بها. وأمر زوس حراسه باعتقال بروميثيوس وتكبيله على جبل قد يكون هو جبل القوقاز، ثم سلط عليه نسره ينهش كبده طيلة اليوم، وفي الليل تنمو هذه الكبد من جديد لينهشها النسر في اليوم الموالي. ولم يكن زوس يملك قتل بروميثيوس لأنه لم يكن بشرا فانيا وإنما كان ينتمي إلى جنس الجبابرة (Les Titans). وبعد سنين طويلة سمح زوس بفك قيود بروميثيوس، فتقدم هرقل وفك قيده بعد أن قتل النسر. ([1])

وقد استلهمت أسطورة بروميثيوس عبر العصور، ولجأ إليها الكتاب كلما أرادوا أن يعبروا عن قلق البشرية وخوفها، وعن حيرة العقل أمام القدر ومشاكل الحياة المستعصية، خصوصا مشكلة الشر. وصار بروميثيوس

[1] - Edith Hamilton: la mythologie، pp: 306-307.
Voir aussi Michael Grant/John Hazel : dictionnaire de la mythologie, p : 86-87.

شخصية ثورية عبر مختلف الكتابات، تأخذ ثوريته أشكالا مختلفة ومتباينة حسب المذاهب الثقافية والفكرية والسياسية عبر العصور.

وإذا كان بروميثيوس وهو مكبل قد مرت به مرورا عابرا شخصية أسطورية هي "أيو" (IO)، عندما كانت ممسوخة على شكل عجلة بيضاء، حيث طلبت منه أن يدلها على الطريق وأن يخبرها بمصيرها، فإن محمد الكغاط أراد استغلال هذا اللقاء العابر ليطرح من خلاله عدة قضايا مصيرية على لسان "أيو". وبذلك تحول هذا اللقاء العابر إلى أطول لوحة في المسرحية وهي اللوحة السابعة.

وكانت "أيو" إحدى كاهنات الإلهة "هيرا" زوجة زوس، إلا أنه عندما لاحظت "هيرا" أن زوجها يحب "أيو"، غضبت عليها ومسختها عجلة جميلة بيضاء، وسلطت عليها نعرة تمنعها من الوقوف حتى لا يتمكن زوس من افتضاض بكارتها، كما كلفت الراعي العملاق "أرجوس" (Argus) صاحب المائة عين بحراستها، إلا أن زوس طلب من ابنه الإله "هيرميس" (Hermès) الذي كان يحمي المسافرين، ويجلب الحظ، ويسوق أيضا الأرواح إلى مثواها الأخير، أن يخلصها من "أرجوس". وقتل "هيرميس" العملاق "أرجوس"، وظلت "أيو" تهيم على وجهها في الأرض إلى أن وصلت إلى الصخرة التي قيد إليها بروميثيوس، فأخبرها بمصيرها. ثم استأنفت مسيرها حيث مرت بالقوقاز، ثم البحر الأسود فالبوسفور، إلى أن وصلت إلى مصر. وهناك التحق بها زوس وأعاد إليها شكلها الطبيعي. وبمجرد أن لمسها حملت منه بابن سمياه "إبافوس" (Epaphos). وقد حكم "إبافوس" مصر وإفريقيا. ويذهب الشاعر "أوفيد" إلى أن "أيو" هي التي أصبحت تعبد في مصر تحت اسم "إيزيس".([1]) وقد وظف الكغاط أسطورة "بروميثيوس" كأسطورة أساسية، ووظف أسطورة "أيو" كأسطورة ثانوية أو مساعدة، وذلك من أجل

---

[1] - Edith Hamilton: la mythologie، PP: 86-87.
Voir aussi Michael Grant/John Hazel : Dictionnaire de la mythologie, P : 214-215.

مناقشة العديد من القضايا التي لها علاقة بحرب الخليج، حيث كانت سببا أو نتيجة لها. ويمكن تقسيم هذه القضايا إلى ثلاثة محاور أساسية هي:

1-المحور الأول ويتعلق بأمريكا وسيطرتها على العالم من خلال ما أسمته بالنظام العالمي الجديد، وكذا بأساليب تعاملها مع باقي الدول، خاصة دول العالم الثالث.

وهكذا يركز الكغاط على السياسة الخارجية الأمريكية القائمة على مراعاة مصلحتها الخاصة أولا وقبل كل شيء:

"بغدان: سأعرف كيف أواجهه رغم قوته...

المبارك: الحيلة... عليك بالحيلة... والسياسة... إنه أكبر منافق عرفته البشرية في حياتها! يدور مع الرياح حيث تدور... ولا يستقر على رأي... ولا معنى للعهود عنده إلا عندما يريد أن يطبقها على غيره... وحسب التأويل الذي يريده لها." ([1])

بل إن هذه السياسة الخارجية قد دفعت أمريكا إلى التدخل في كثير من الأحيان في الشؤون الداخلية لبعض البلدان بحجة تطبيق الشرعية الدولية، أو لحماية حلفائها كما حدث في الفيتنام:

"بوشويكا: أرجو ألا نحتاج معه أكثر من درس كما حدث لنا مع بعض المحجورين الصفر المتخلفين." ([2])

أو كما حدث عندما تدخلت أمريكا في "باناما" واختطفت رئيسها "نورويغا"، ووجهت إليه تهمة التجارة في المخدرات، وأودعته السجون الأمريكية:

---

[1]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 7.

[2]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 23.

"المبارك: الخطة الأولى وتعرف بخطة التخدر بدون مخدر، وتقوم على المخدرات، وهذه الخطة كما تذكر قد جربناها مع أحد المحجورين من جيراننا الذي بدأ يتعسكر علينا فكسرنا شوكته بالتي هي أيسر.

بوشويكا: تقصد ذلك المتعنت الذي أودعناه السجن وعلقنا مفتاحه في وكالتنا." ([1])

وتعتمد أمريكا لضمان نجاح سياستها الخارجية على عنصرين أساسين هما:

أ- اعتمادها على حق "الفيتو":

"بغدان: هذا حقي، ولا أحد يستطيع منعي من المطالبة به. وإذا لجأ كعادته إلى المراوغات الكلامية واستعمال حقه في فرض إرادته، سأعرف كيف أقنعه بوجهة نظري." ([2])

ب-اعتمادها على جهاز المخابرات (C.I.A):

"المبارك: نكلف أحد عملائنا بقتله، ونجند بالموازاة مع العملية كل وسائل الإعلام لتبرر قتله، وبذلك نضرب جيشا عرمرما برصاصة واحدة.

بوشويكا: إنك تفكر في أيسر الطرق، هذا صحيح، لكنك تنسى أنه ليس من تقاليدنا "السيي آتية" أن نقتل أعداءنا بالطريقة التقليدية." ([3])

ويشير الكغاط كذلك إلى أن أمريكا قد رأت في حرب الخليج مناسبة لتجرب على الشعب العراقي عددا من الأسلحة التي تستعمل لأول مرة:

"زوس: (...) باسمهم جميعا قررت ما يلي:

إحضار صخرة من العالم السفلي يعود تاريخها إلى بداية النشأة...

---

[1]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 23.
[2]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 9.
[3]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 24.

تكليف آلهة الصناعات بصنع مسامير تجرب لأول مرة. تقييد بروميثيوس إلى الصخرة." ([1])

2-ويتعلق المحور الثاني بعلاقة الدول العربية بعضها بالبعض من جهة، وعلاقتها بأمريكا من جهة ثانية.

وهكذا فكلما كان على الدول العربية أن تواجه مصيرا مشتركا، وأن تعالج قضايا قومية، إلا وعجزت عن اتخاذ القرارات اللازمة، ووقفت عند حدود المؤتمرات والتجمعات والكلام:

"بروميثيوس: (...) لشد ما تكلمنا...

وقلنا...

وأعدنا أقوالنا...

صار الكلام صفة من صفاتنا." ([2])

بل إن حتى روابط الأخوة التي كانت تجمع بين العرب صارت جزءا من التاريخ:

" بروميثيوس: سنظل يا تيتانيس إخوة دون ريب...

في كتب التاريخ، وما تلقنه صفحاتها للناس... إخوة في الخطب وفي الشعارات...

سنظل يا تيتانيس إخوة أعداء، وأعداء إخوة!" ([3])

وإذا كان العرب يظهرون الآن بمظهر الضعف، فإن السبب لا يكمن في قوة الآخر وإنما يكمن في التفرقة التي سادت بينهم:

"بروميثيوس: اكتسب قوته من تفرقتنا وخضوعنا..." ([1])

---

[1]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 2.

[2]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 13.

[3]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 17.

أما علاقة الدول العربية بأمريكا فهي علاقة خضوع، وخنوع، وانبهار:

"حليفوس: أمره فينا نحن "الثالثيين" من البشر:

أن نهاب المعرفة

أن نركع للقوة

أن نسجد لعلمه معجبين مبهورين." ([2])

أما أمريكا فلا ترى في الدول العربية، وخصوصا الدول الخليجية، إلا ثروة يجب استنزافها، وأموالا يجب وضع اليد عليها:

"المبارك: (...) ألا تعرف أن الثروة توجه رغبات الناس، وتدفعهم إلى حب السيطرة والتحكم في الرقاب؟ لو لم يكن أبوك يتوفر على ثروة ضخمة ورثها عن أجداده وأرضه، لما أثار انتباه السيد بوشويكا... ولكنها الثروة يا ولدي..." ([3])

ولعل الذي أدى بالشعوب العربية إلى قبول هذا النوع من العلاقة، هو حرص أغلب حكامها على أن يظلوا حكاما مهما كان الثمن:

"المبارك: (...) فنحن السماسرة في العالم أجمع رغم نبل مهنتنا نستعمل دروعا لأسيادنا، ونتلقى القذف نيابة عنهم، نحن دروع لهم يجعلونها في الواجهة، وهم دروع لنا يوجهوننا، ويحمون ظهورنا، ذلك من شروط المهنة... ولكننا عودنا أنفسنا على ذلك... ليس في العالم أجمع من يمنحك مكافأة دون مقابل!" ([4])

3-يتعلق المحور الثالث بالمكانة التي أصبح يحتلها كل من صدام حسين والشعب العراقي في نفوس الشعوب المضطهدة والمغلوبة على أمرها، حيث رأت في الرئيس العراقي البطل المخلص المنتظر:

---

[1]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 19.

[2]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 12.

[3]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 7.

[4]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 10.

"حليفوس: بوركت يا بروميثيوس...

بوركت يا سند المستضعفين في الأرض...

بوركت يا من أزلت عن أعين المقهورين الغشاوة...

يا من فتحت بصمودك سبل القادمين نحو النار والنور

يا من مهدت طريق التقدم

يا من أنزلت الآلهة إلى الأرض" ([1])

هذا الإعجاب بصمود الشعب العراقي الذي عبرت عنه الشعوب العربية عن طريق رفع الشعارات وتنظيم المظاهرات:

"حليفوس: (...) جئت إليك بالنيابة عن أخواتي:

يبلغنك إعجابهن بصمودك...

يرفعن إليك تقديرهن لرفضك

يعشقن عشقك للتحدي" ([2])

وهكذا نجد أن الكغاط قد ناقش موضوع حرب الخليج، الذي كان ولازال من أهم مواضيع الساعة، من خلال مزجه بين عالمين أحدهما أسطوري والآخر واقعي معاصر، حيث إننا نجد إلى جانب بروميثيوس وزوس وأيو، أزيز الطائرات الحربية، وطلقات المدافع، وأجهزة التصنت، ونجد إلى جانب النبوءات أجهزة المخابرات، وإلى جانب آلهة الأولمب مجلس الأمن الدولي.

ولا شك أن المواقف التي عبر عنها الكغاط في هذه المسرحية هي مشابهة لمواقف أغلب المثقفين العرب من حرب الخليج، ومن تحالف الدول الغربية والعربية ضد الشعب العراقي.

---

[1]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 13.

[2]- محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 11.

وإذا كانت أغلب المسرحيات ذات البناء الأسطوري التي درسناها توظف النبوءة والجوقة أو إحداهما على الأقل، فإننا نجد في مسرحية "بروميثيوس 91" كلا من الجوقة والنبوءة، إلا أن الجوقة قد تم توظيفها، في حين أن النبوءة تمت الإشارة إليها فقط، وهي النبوءة المتعلقة بأوديب.

ويمكن في نهاية هذا الفصل أن نخرج بمجموعة من الملاحظات المتعلقة بالمسرحيات التي تعرضنا لها، سواء كانت هذه المسرحيات ذات بناء أسطوري متصل بالواقع، أو منفصل عنه، أو كان بناؤها يمزج بين الأسطورة والواقع. وهذه الملاحظات هي:

1) كل الكتاب الذي درسنا مسرحياتهم أشاروا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الأساطير التي استلهموها. وقد اختلفت طرق الإشارة إلى الأساطير وتباينت من كاتب إلى آخر. فمنهم من جعل الجدة تحكي الأسطورة لحفيدتها كما فعل أحمد عثمان في "عودة البصر للضيف الأعمى"، ومنهم من جعل الشخصيات الأسطورية تحكي أساطيرها بنفسها، كما فعل توفيق الحكيم في "الملك أوديب"، وحسن حمادة في "إليكترا الجديدة"، وعلي عقلة عرسان في "أمومة"، ومحمد الكغاط في "بروميثيوس 91". ومنهم من جعل شخصيات أسطورية تحكي عن شخصيات أسطورية أخرى، كما فعل توفيق الحكيم في "بيجماليون". ومنهم من جعل شخصيات معاصرة تحكي عن شخصيات أسطورية كما فعل وليد إخلاصي في "أوديب". وأخيرا منهم من وظف تماثيل تحيل على شخصيات أسطورية، كما فعل رياض عصمت في "الحداد يليق بأنتيغون"، حيث وضع في حديقة المنزل تمثالا يجسد أوديب الأعمى وقد أمسكت أنتيجون بيده ترشده إلى الطريق.

ويبدو أن حرص هؤلاء الكتاب على الإشارة إلى الأساطير التي استلهموها، راجع إلى خوفهم من جهل الفئات العريضة من الجمهور العربي بالميثولوجيا الإغريقية. ولعل هذا الخوف سيطر على بعض الكتاب إلى درجة جعلتهم يصطنعون مواقف الإشارة إلى الأساطير اصطناعا خاليا من كل إقناع

وفنية وجمالية، كما وقع لوليد إخلاصي في "أوديب"، وأحمد عثمان في "عودة البصر للضيف الأعمى".

2) لقد أدخل جل هؤلاء الكتاب تغييرات على الأساطير التي استلهموها، وهذه التغييرات إما جذرية أو سطحية. وهكذا فأوديب عند توفيق الحكيم لم يقابل أبا الهول، ولم يحل لغزا. وأوديب عند وليد إخلاصي لم يتزوج بأمه وإنما تزوج بابنته، ولم يقتل أباه وإنما قتل ابنه. وبلوتوس إله الثروة أصبح أعمى عند أحمد عثمان، وإليكترا عند حسن حمادة، هي التي قتلت أمها وزوج أمها وليس أورست هو الذي قام بذلك. ولم يتقاتل إيتيوكل وبولينيس عند رياض عصمت، وإنما قتل بولينيس (أنيس) على يد حراس الزعيم. ولم يعد أرجوس راعيا عملاقا بمائة عين عند محمد الكغاط، وإنما أصبح وحشا بعشرة آلاف عين. وبروميثيوس عنده لا تزرع له كبد جديدة إلا إذا فارق الحياة، في حين أننا نعلم أن بروميثيوس لم يكن بشرا فانيا وإنما كان ينتمي إلى جنس "الجبابرة" (Les Titans)، وبذلك لا يمكنه أن يموت.

ويبدو أن الرغبة في التميز والتطرق بشكل مخالف إلى أساطير تطرق إليها كبار شعراء التراجيديا الإغريق، وكبار الكتاب المسرحيين الغربيين، كانا من وراء بعض هذه التغييرات التي أدخلها الكتاب المسرحيون العرب على الأساطير الإغريقية التي استلهموها، كما أن مجموعة من هذه التغييرات قد تكون جاءت نتيجة الرغبة في ملاءمة بعض مظاهر الميثولوجيا الإغريقية للعقلية العربية. هذا بالإضافة إلى أنه من المحتمل أن يكون بعض الكتاب قد اعتمدوا في استلهامهم لهذه الأساطير على التراجيديات الإغريقية التي عالجتها وليس على الميثولوجيا الإغريقية في أصولها. وبذلك تكون التغييرات التي أدخلوها جاءت نتيجة تأثرهم بالتغييرات التي أدخلها شعراء التراجيديا الإغريق أنفسهم على هذه الأساطير. ويظهر ذلك مثلا في تأثر حسن حمادة - حينما جعل إليكترا تعاني من الفقر- بيوربيدس الذي كان أول من جعل إليكترا تتزوج فلاحا وتعيش معه مظاهر الفقر في كوخ بسيط، كما يظهر ذلك أيضا في تأثر علي عقلة عرسان - حينما جعل كلتمنسترا تقتل أجاممنون انتقاما

منه لقتله ابنتهما إيفجينيا وتقديمها قربانا للآلهة- بإسخيلوس الذي كان أول من تبنى هذا التأويل.

3) الأسطورة كما هو معلوم روح وهيكل، وتعامل هؤلاء الكتاب مع روح وهيكل الأساطير التي استلهموها اختلف باختلاف البناء الدرامي الذي تبنوه. فالذين اختاروا البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع، كتوفيق الحكيم في كل من "بيجماليون" و"الملك أوديب"، وكذا علي عقلة عرسان في "أمومة"، وظفوا روح وهيكل الأسطورة معا. فاستلهامهم للأسطورة كان من أجل الأسطورة نفسها، أو في أحسن الحالات من أجل مناقشة قضايا مطلقة ووجودية.

وبالنسبة إلى الذين اختاروا البناء الأسطوري المتصل بالواقع، كوليد إخلاصي في "أوديب" ورياض عصمت في "الحداد يليق بأنتيغون"، فلم يأخذوا من الأسطورة إلا روحها، أما الهيكل فكان واقعيا معاصرا، حيث وجدنا أنفسنا في مدن عصرية في نهاية القرن العشرين، مع شخصيات معاصرة في همومها وقضاياها، ومواقفها.

في حين أن الذين اختاروا المزج في بنائهم المسرحي بين الواقع والأسطورة، كحسن حمادة في "إليكترا الجديدة"، وأحمد عثمان في "عودة البصر للضيف الأعمى"، ومحمد الكغاط في "بروميثيوس 91"، فقد أخذوا من الأسطورة هيكلها فقط، أما الروح فكانت واقعية معاصرة تحاول الارتباط بهموم وقضايا المجتمعات العربية أكثر من ارتباطها بهموم وقضايا وجودية أو مطلقة.

4) أشار وليد إخلاصي في غلاف مسرحيته "أوديب" إلى أنها "مأساة عصرية"، كما أشار أيضا رياض عصمت إلى أن مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" هي "مأساة في ثلاثة فصول". ولا شك أنه ليس من السهل أن نطلق اسم نوع (Nom de genre) على عمل أدبي أو فني ما، لأن ذلك يقتضي أساسا أن يتوفر هذا العمل على خصائص ومميزات وشروط هذا النوع.

ولعل من أهم عناصر التراجيديا (المأساة) البطل التراجيدي نفسه، إنه دائما في صراع مع غيره من البشر، أو مع الآلهة، أو مع نفسه. صراع يؤدي به إلى الاختيار، ثم إلى الموت. هذا البطل التراجيدي الذي يثير فينا مجموعة من الأسئلة: هل ظل وفيا لنفسه ومبادئه؟ هل كان على حق عندما ضحى بحبه من أجل الشرف؟ هل كان على حق عندما ضحى بأسرته من أجل المدينة؟ ([1]) هذا البطل التراجيدي الذي يقول عنه (Henri Bergson): "بطل التراجيديا شخصية فريدة من نوعها... لا أحد يشبهه لأنه لا يشبه أحدا."([2]) لذلك يحق لنا أن نتساءل إلى أي حد كان أبطال مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي، وأبطال مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت أبطالا تراجيديين بهذا المفهوم؟

كما أنه من بين خصائص التراجيديا الخطأ الذي يتم ارتكابه عن جهل، وكذا العقوبة غير المستحقة التي تنتج عنه، كما أنه لا ينبغي أن نعتقد أن التراجيديا في حاجة دائما إلى دم وموتى وجثث، وأنها ترتبط بالحزن والدموع. ففي كثير من الأحيان تكون هذه العناصر مجرد أدوات تحاول التراجيديا من خلالها الإجابة عن تلك الثنائيات التي تتحكم في الإنسان: كيف يمكن أن يكون الإنسان في الوقت نفسه بريئا ومذنبا؟ سعيدا وتعيسا؟ حرا وخاضعا للقضاء والقدر؟ أو بعبارة أخرى: كيف يمكنه أن يكون عبدا لأنه حر؟ ([3]) تلك هي الألغاز التي تثيرها التراجيديا، وتطرحها على الإنسان. ومن ثم نتساءل: هل ناقشت المسرحيتان المذكورتان هذه الثنائيات، هل أثارتا هذه الألغاز وطرحتها علينا حتى نعتبرهما تراجيديتين كما ذهب إلى ذلك كل من وليد إخلاصي ورياض عصمت؟

5) وضع عدد من هؤلاء الكتاب المسرحيين مقدمات لمسرحياتهم، وهكذا وضع توفيق الحكيم مقدمة لمسرحية "بيجماليون" شرح فيها على

---

[1] ION Omesco : La métamorphose de la tragédie. Littératures modernes-Presses Universitaires de France- 1ère édition – 1978, p : 30.

[2] Henri Bergrson, cité par Henri Gouhier, in : Le théâtre et l'existence, p : 154.

[3] Jean – Marie Domenach : Le retour du tragique, p : 56.

الخصوص الأسباب التي دفعته إلى استلهام هذه الأسطورة، وتحدث فيها أيضا عن مسرحه الذهني حيث زعم أنه للقراءة وليس للعرض. وكتب أيضا مقدمة لمسرحية "الملك أوديب"، حاول أن يبرز فيها وجهة نظره في غياب المسرح عن المجتمعات العربية منذ القدم، كما استعرض فيها مجموعة من التجارب المسرحية التي استلهمت أسطورة أوديب من سوفوكليس إلى أندريه جيد. وقد حاول أيضا أن يبرر الاختيارات التي دفعته إلى أن يقدم أوديب على هذه الصورة التي تخالف كل ما عهدناه في الميثولوجيا الإغريقية، وكذا في التراجيديات التي استلهمته: أوديب ليس له من البطولة إلا الاسم، ويسعى إلى أن يعاشر أمه معاشرة الأزواج رغم أنه اكتشف الحقيقة.

كما كتب حسن حمادة مقدمة لمسرحية "إليكترا الجديدة" يبرز فيها لماذا قدم لنا إليكترا جديدة. وقد رد السبب في ذلك إلى أنه لاحظ أن قصة إليكترا، كما جاءت في الميثولوجيا اليونانية وكذا في التراجيديات الإغريقية والكلاسيكية، لا تهمنا في شيء. فمجتمعها مخالف لمجتمعنا، وعقيدتها مخالفة لعقيدتنا، لذلك كان لابد من كتابة إليكترا جديدة تعرض هموما وقضايا معاصرة، خصوصا السياسية منها.

وكتب أيضا أحمد عثمان مقدمة لمسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى"، قدم فيها على الخصوص مقتطفات من المقالات التي أشادت بالمسرحية، ورأت فيها عملا يحقق المتعة والفكرة، ويربط بين الواقع والأوهام. وقد أغفل أحمد عثمان أن يقدم مقتطفات من المقالات التي هاجمت المسرحية بضراوة، ورأت فيها مسا بكرامة عرب الخليج، وإهانة لهم، كما رأت فيها مسرحية فلسفية تعالج موضوعا مكررا، وتمثل مسرحا فقيرا يدعو إلى مجتمع فقير. ويختم أحمد عثمان مقدمته هاته آملا أن نجد في مسرحيته بقية من عبق أرستوفان.

وكما يبدو، فإن أغلب ما جاء في هذه المقدمات هو تبريرات لاختيارات الكتاب المسرحيين، وللتعديلات التي قد يكونوا أدخلوها على الأساطير التي

استلهموها، بل وتبريرات للجوء أصلا إلى الميثولوجيا اليونانية التي قد تكون في نظر البعض مخالفة لعقيدتنا، وعقليتنا، وقضايانا، وهمومنا.

6) لقد وظف هؤلاء الكتاب في مسرحياتهم النبوءة والجوقة أو إحداهما على الأقل، وهكذا فقد وظف النبوءة والجوقة معا كل من توفيق الحكيم في "الملك أوديب"، ووليد إخلاصي في "أوديب"، ورياض عصمت في "الحداد يليق بأنتيغون"، ومحمد الكغاط في "بروميثيوس 91". أما الجوقة وحدها فقد وظفها كل من الحكيم في "بيجماليون"، وحسن حمادة في "إليكترا الجديدة". في حين وظف النبوءة وحدها كل من علي عقلة عرسان في "أمومة"، وأحمد عثمان في "عودة البصر للضيف الأعمى".

وإذا كانت النبوءة قد احتلت مكانة كبيرة في الميثولوجيا الإغريقية، وارتبطت بمصير مجموعة من الأفراد، وأحيانا مجموعة من الأسر والسلالات، وكانت لها معابد أهمها معبد "دلف"، وكان لها كهنة يحملونها إلى البشر من أشهرهم "ترزياس"، وكان لها آلهة يشرحونها على رأس "أبولون"، فإن الجوقة كما يرى الكاتب المسرحي الألماني Frédérich Von Schiller (1759-1805) ليست شخصية في حد ذاتها، وإنما هي مفهوم عام. فالجوقة تغادر عالم الحدث الضيق لتمس الماضي والمستقبل، والشعوب الإنسانية بأجمعها. إنها تدعو إلى استخلاص النتائج والعبر، وتفصل الفكر عن الحدث.([1])

7) لقد عبر بعض هؤلاء الكتاب، بطريقة واعية أو غير واعية، عن رأيهم في الأسطورة وموقفهم منها، وقد جاءت هذه المواقف والآراء على لسان شخصياتهم. ولا شك أن هذه الآراء والمواقف تكتسي أهمية قصوى لأنها صدرت عن الكتاب في الوقت الذي كانوا يعتقدون فيه أنهم لا يتحدثون عن أنفسهم وإنما يتحدثون عن شخصياتهم.

[1] Frédérich Von Schiller : cité par Odette Aslan in : L'art du théâtre – Editions SEGHERS – Paris – 1963, p : 207.

وهكذا يعطينا حسن حمادة تقسيما غريبا لأنواع الأساطير: "فكل الحكايات أبطالها أبناء السلاطين، لأنهم عندما يظلمون، ويعشقون، ويسافرون، تصبح ثمة حكاية. وعندما يركبون الأهوال والأخطار تصبح الحكاية أسطورة. وعندما يختلف أبناء السلاطين فيما بينهم، أو يختلفون مع السلاطين تصبح الأسطورة العادية أسطورة تاريخية تجري فيها الدماء أنهارا". ([1])

أما وليد إخلاصي فيرى في الأساطير عامة وأسطورة أوديب خاصة مجرد خرافات، بل إنه يسمى مسرحية أوديب خرافة، في حين يرى أحمد عثمان أن الأسطورة مجرد "حدوثة شعبية" ترويها الجدة لأحفادها.

وهكذا، رغم أننا قسمنا المسرحيات في هذا الفصل إلى مسرحيات ذات بناء أسطوري منفصل عن الواقع، ومسرحيات ذات بناء أسطوري متصل بالواقع، ومسرحيات يمزج بناؤها بين الأسطورة والواقع، فإن كل مسرحية من هذه المسرحيات تشكل على العموم عالما حيا، وتركيبة من المواقف والكلمات والشخصيات. إنها بناء ديناميكي له منطقه وتلاحمه الخاصين. وعناصر هذا البناء تكتسب توازنها في الغالب من خلال تعارضها، إلا أن المسرحية لا تكتسب قيمتها من خلال مدى ارتباط بنائها بالواقع فقط، وإنما أيضا من خلال ما تحققه من عناصر وشروط الفرجة. هذه العناصر والشروط التي ينبغي البحث عنها - أولا - في الإرشادات المسرحية، كما أنه ينبغي - ثانيا - دراسة مدى ثراء وحسن توظيف هذه الإرشادات. وهذا ما سنحاول القيام به في الفصل الموالي.

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 33.

الفصل الثالث:

مقومات الفرجة في المسرحية ذات البناء الأسطوري

كل شيء في المسرح لغة: الكلمات، والحركات، والأشياء، وحتى الحدث نفسه، لأن كل شيء يصلح للتعبير والدلالة، الكل ليس إلا لغة.

Eugène Ionesco

ليس هناك من تعريف للمسرح،

ليس هناك من تفسير لهذا الفعل الغريب الذي هو العرض.

Louis Jouvet

I – المسرحية ذات البناء الأسطوري بين القراءة والعرض :

يكتسب هذا المبحث مشروعيته من المعطيات التالية:

أ- يذهب توفيق الحكيم، في مقدمة مسرحيته "بيجماليون"، إلى أن الهوة قد اتسعت بينه وبين خشبة المسرح، وأنه لم يعد يجد "قنطرة" تنقل أعماله الذهنية إلى الناس غير المطبعة. ويضيف بعد ذلك:" لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟ ... أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل: أهل الكهف"، و"شهرزاد" ثم "بقماليون."([1]) ومعنى ذلك - حسب زعمه - أن مسرحياته الذهنية، ومن بينها ذات البناء الأسطوري، هي للقراءة وليست للعرض.

ب-إن مسرحية " أمومة" لعلي عقلة عرسان قد قدمت سنة 1974 في الإذاعة السورية ولم تقدم على خشبة المسرح. ولا شك أن الفرق شاسع بين التمثيلية الإذاعية والمسرحية، بين ما يسمع فقط وما يسمع ويشاهد.

[1] توفيق الحكيم: بيجماليون-المقدمة، ص:6

ج- يقول حسن حمادة في مقدمة مسرحيته" إليكترا الجديدة" مخاطبا القارئ: "رجائي أن تتمكن فرقة مسرحية من تقديمها إليك في إطار يعطي أبعادا أخرى للكلمات، ويصورها في جوانبها الأخرى التي قد أكون عبرت عنها بكلمة أو كلمتين، فتتفاعل الألفاظ مع ابتكارات المخرج وشخصيات الممثلين... وعندئذ يكون حكمك على التجربة أو لها أكثر موضوعية، وأكثر دقة."([1]) ولعل ما يشد الانتباه في هذه القولة هي كلمة "رجائي" وكذا كلمة "تتمكن". فكلمة "رجائي" هنا تكشف عن أن المؤلف يكاد يكون متأكدا من أن المسرحية ذات البناء الأسطوري لا تعرف في الغالب طريقها إلى خشبة المسرح العربي، في حين تدل كلمة " تتمكن " على صعوبة التعامل مع هذا النوع من المسرحيات.

د- على الرغم من كثرة المسرحيات التي كتبها محمد الكغاط وأخرجها بنفسه، فإنه لم يخرج مسرحية "بروميثيوس 91 " ولم يقدمها على خشبة المسرح. ويبدو أنه حين كتبها كان يريدها أن تصل إلى أكبر عدد من المتلقين، لذلك فضل نشرها متسلسلة في ملحق جريدة" العلم". ومما لا شك فيه أن قراء الجرائد أكثر بكثير من جمهور المسرح عامة وجمهور المسرحيات ذات البناء الأسطوري خاصة. ويبدو أنه ترك هذه المسرحية تفرض نفسها عليه بكثرة شخصياتها، وتنوع فضاءاتها، وضخامة الإمكانيات التي تتطلبها. ولا شك أنه حين سيفكر في إخراجها وعرضها على خشبة المسرح، سيدخل عليها تعديلات تسمح بعرضها وفق الإمكانات المتوفرة.

وإذا كنت قد اخترت ثمان مسرحيات لتشكل متون هذه الدراسة، فإنني في حقيقة الأمر لا أملك الدليل إلا على عرض مسرحيتين اثنتين من بين هذه المسرحيات. وهاتان المسرحيتان هما:" بيجماليون" لتوفيق الحكيم، و" عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان.

ففيما يتعلق بمسرحية " بيجماليون" فقد فشلت على المستوى الجماهيري حينما عرضتها فرقة " مسرح الحكيم" سنة 1964. وحسب الناقد

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص:7

المسرحي فؤاد دوارة، فإن في المسرحية جهدا كبيرا، لكن الجهد وحده لا يكفي إذا لم يقترن بمواهب أصلية مدربة، وخبرات ناضجة، وفهم صادق حساس لكل كلمة كتبها المؤلف. ويمكن إجمال الأخطاء التي وقع فيها نبيل الألفي، الذي أخرج المسرحية والتي أدت إلى فشل العرض المسرحي، فيما يلي:

1- وضع مصمم الديكور عمودين ضخمين في دار بيجماليون كأعمدة القصور والمعابد، وبذلك لم يتحقق الانسجام بين الديكور والملابس والتوابع المسرحية التي كانت جد بسيطة.

2- لقد أشار الحكيم في إرشاداته المسرحية إلى أننا نشاهد من خلال النافذة المطلة على الغابة أشجارا وأزهارا غريبة، إلا أن المخرج اختار أشجارا بدون أغصان ولا أوراق تشبه إلى حد بعيد أشجار الصبار "cactus"، وبذلك لم تكن غريبة في شيء كما تنص على ذلك الإرشادات المسرحية.

3- لقد ارتكب المخرج خطأ فادحا باختياره للممثلة زهرة العلا لكي تلعب دور "فينوس" إلهة الجمال. فهي تنطق نطقا سيئا، حيث تتحدث بالفصحى وكأنها تتحدث بالعامية، أضف إلى ذلك أن صوتها أجش.

4- لقد اختار المخرج راقصات تسعا بعيدات كل البعد عن جمال عرائس الخيال التسع كما تشير إلى ذلك الإرشادات المسرحية، حيث كن غير قادرات على خلق الجو الخيالي المبثوث بين دفتي الكتاب، كما أن حركاتهن لم تكن منسجمة، وكان يبدو عليهن الارتباك.

5- لقد كان اختيار المخرج للموسيقى اختيارا سيئا، حيث لم يكن هناك انسجام بين أجزائها المختلفة.

6- إذا كان المؤلف يقول في إرشاداته المسرحية: "يكشف ا لستار، فيظهر خلفه التمثال فوق قاعدته..."، فإن المخرج قد عمد إلى ترك الستار مسدلا على التمثال، فحال بذلك بين الجمهور ورؤية هذا التمثال الذي تتحدث عنه الشخصيات، وتصف روعته وجماله. وحتى عندما حطم بيجماليون

التمثال في نهاية المسرحية، فإن كل ما ظهر منه على الركح هو مجرد قطعة مستطيلة من الحجر الأبيض خالية من أية معالم. ([1])

ولا شك أنه لم يكن بإمكان نبيل الألفي أن يحقق النجاح لهذه المسرحية المليئة بالشاعرية وبالأفكار المجردة بمثل هذا الإخراج.

أما فيما يتعلق بمسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" فيبدو أنها لم تحقق هي الأخرى نجاحا كبيرا عندما عرضت في الكويت، خصوصا وأنها تنتقد المجتمعات الخليجية، وكذا ظاهرة الثراء الفاحش والمفاجئ الذي عرفته هذه المجتمعات بفضل البترول. وهكذا فقد هاجمت الصحف والمجلات الكويتية هذه المسرحية، ورأت فيها مجرد مسرحية فلسفية تعالج موضوعا مكررا. وحتى الذين أعجبوا بها، ([2]) فقد رأوا فيها ربطا بين الواقع والأوهام. ولا شك أن الفرق شاسع بين الأسطورة والأوهام.

ويحق لنا انطلاقا من كل هذه المعطيات أن نتساءل: هل المسرحية ذات البناء الأسطوري محكوم عليها في المجتمعات العربية أن تقرأ عوض أن تعرض؟ ثم كيف يمكن أن نفسر أنه حتى تلك التي تمكنت من أن تجد طريقها إلى خشبة المسرح كان مصيرها هو الفشل الجماهيري؟

ولا شك أنه للإجابة عن مثل هذه التساؤلات، لا بد من التطرق أولا إلى العلاقة القائمة بين النص المسرحي والعرض. ومن الأسئلة التي تواجهنا في إطار البحث في هذه العلاقة سؤال مهم هو: هل ينتمي المسرح إلى الأدب؟

ويجيب Gaëton Picon: "من حقنا أن نتساءل عن ذلك. قبل كل شيء هو مجال الكلام، الكلام في إطار الحدث، إنه قبل كل شيء نص خصائصه كخصائص أي شيء مكتوب، إلا أن هذا النص ممثل، أي معيش أمامنا. ([3])

---

[1] فؤاد دوارة: بيجماليون-المجلة المصرية-السنة 8-العدد 87-مارس 1964-ص: 51—52.

[2] أنظر مقدمة المسرحية، ص: 6-7

[3] Gaëton Picon : cité par Pierre Larthoams, in : Le langage dramatique (sa nature et ses procédés) ; PUF- Nouvelle Edition -1989-Paris ; p : 19

إلى جانب إجابة Gaëton Picon هاته، نجد إجابات يتبناها أنصار العرض المسرحي، وإجابات أخرى يتبناها أنصار قراءة المسرح، وأخيرا إجابات يتبناها أنصار التكامل بين النص والعرض.

ففيما يتعلق بأنصار العرض، يؤكد Bernard Dort أن المسرح ليس جنسا أدبيا كباقي الأجناس الأدبية الأخرى، فهو لا يتحدد بواسطة احترام بعض القواعد أو الاتفاقات التي يقال عنها إنها درامية، كما أن العمل المكتوب لا يتحقق وجوده إلا من خلال اللعب (le jeu)، فالعرض هو الذي يؤسس المسرح وليس العكس. ([1])

ويقول المخرج الفرنسي Charles Dullin إن: " المسرح –وكثيرا ما ننسى ذلك –وجد من أجل الجمهور. فمن الممكن أن نحذف الخشبة، والديكور، والأثاث، ولكننا لا نحذف الجمهور. يجب أن نكتب من أجله."([2])

ويقول Pierre Lathomas: "صحيح أن الكاتب الدرامي يكتب نصه، ولكنه في الوقت نفسه الذي يكتبه فيه يتخيله منطوقا ومعلوبا. فهو يكتبه لكي ينطق ويلعب."([3])

ويرى Jean Guiloineau أن المسرح هو العرض، فهو لا يمكنه أن يوجد إلا في مكان معين يجتمع فيه في الوقت نفسه الممثلون والجمهور، كما أن المسرح ديمومة، وهو بذلك لا يترك آثارا، وإنما يترك فقط ذكريات عالقة بذهن الذين شاركوا في العملية الإبداعية وهم: الممثلون والجمهور. ([4])

ويدعو André Villiers إلى ضرورة الانتباه إلى عامل أساسي ينتمي إلى جوهر المسرح، وهو أن هذا العمل الذي لا يزال يختمر في روح الكاتب، أو الذي بدأ يتحدد شيئا فشيئا على الورق، لن يكون لوجوده أي مبرر إذا لم

---

[1] Bernard Dort : cité par Jean Guiloineau, in : Le théâtre – Larousse-(idéologies et sociétés)-collection dirigée par Remy Martel – Paris- 1979, p : 9

[2] Charles Dullin : cité par Henri Gouhier, in : L'essence du théâtre p : 229

[3] Pierre Larthomas – Le langage dramatique, p : 30

[4] Jean Guiloineau- Le théâtre, pp : 9-10

يفض إلى العرض. فمفهوم العرض موجود منذ البداية في فكر الكاتب المسرحي، والمتفرج موجود منذ البداية في عملية الخلق نفسها. ([1])

ويذهب Ion Omesco إلى أن قدر كل مسرحية هو أن تتحقق داخل فضاء محسوس معين، وأن تمر عبر وسيط حتى تصل إلينا. ([2])

وتذهب Anne Ubersfeld أبعد من ذلك، لتؤكد أن الحوار كنص هو كلام ميت لا معنى له. والنص خارج العرض وقبل أن ينطق لا معنى له. فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق. ([3])

أما Umberto Eco فيعرف النص بأنه آلة كسول، تتطلب من القارئ عملا مضنيا من أجل ملء الفضاءات الفارغة أو " البيضاء". فالنص ليس إلا آلة افتراضية. ([4])

إذن فبالنسبة إلى كل هؤلاء الدارسين والنقاد، النص المسرحي ليس إلا عنصرا من عناصر العرض، وكل قراءة أو تحليل للنص المسرحي لا ينبغي أن يكونا إلا مدخلا إلى العرض، وفي الوقت نفسه نقدا لهذا العرض. وإذا كان الكاتب الدرامي هو العنصر الخلاق الأول في العملية الإبداعية، فإنه في حاجة إلى عنصرين خلاقين آخرين: أولهما المخرج والممثلون والتقنيون، وثانيهما الجمهور.

فكما يقول Eugène Ionesco:" المؤلف يكتب مسرحية، والممثلون يؤدون مسرحية ثانية، والمشاهدون يرون مسرحية ثالثة". ([5])

---

[1] André Villiers : Théâtre et collectivités, p : 95

[2] ION Omesco : La métamorphose de la tragédie, p : 25

[3] Anne Ubersfeld : Lire le théâtre – Editions Sociales – 4 éme édition – Messidor – Paris- 1987, p : 227

[4] Umberto Eco : cité par Jean – Pierre Ryngaert, in : Introduction à la l'analyse du théâtre, 5

[5] Eugène Ionesco : Notes et contre notes, p : 49

وبذلك نكون أمام ثلاثة نصوص:

أ- نص المؤلف: ويشتمل على المادة الأساسية: الحوار والإرشادات المسرحية.

ب- نص المخرج والممثلين: عندما يصبح النص المقروء كلمات منطوقة وأصوات وحركات وانفعالات يقدمها الممثلون، ويربط بينها وينظمها المخرج.

ج- نص المشاهدين: الطريقة الخاصة التي يفهم بها كل مشاهد العرض المسرحي، ويؤوله بها، ويصنفه من خلالها.

وكثيرا ما تتسع المسافة بين النصوص الثلاثة.

ولعل أهمية العرض تكمن في أن ذلك الحدث الميت والجامد على الورق يصبح حيا وحاضرا على الركح بفضل الممثلين، وهنا يكمن سحر المسرح. فجوانبه الخيالية (الحكاية والحدث...) تحيى بفضل جوانب حقيقية: الوجود الحقيقي للممثلين، كما أن سحر المسرح يكمن أيضا في ذلك التحول الذي يمس الفضاء النصي حينما يصبح فضاء ركحيا. فما كان يشار إليه في النص على أنه بضعة أمتار مربعة، سيصبح أثناء العرض هو الكرة الأرضية كلها، أو هو السماء، أو هو الجحيم. وما كان يشار إليه في النص على أنه لوحة مرسومة سيصبح أثناء العرض حديقة، أو زنزانة، أو قصرا. أما إذا لم يتحول الفضاء النصي إلى فضاء ركحي، فسيكون على القارئ أن يتخيل إخراج هذا النص، والإخراج هو مجموع العناصر التي تتحول بواسطتها المسرحية من نص مكتوب إلى عرض. وسيكون عليه أيضا أن يتخيل ظروف وشروط تلفظ الحوار، لأن هذه الظروف والشروط وحدها القادرة على إظهار المعاني الخفية. ولا شك أنه ليس بإمكان كل القراء أن يتخيلوا هذا الإخراج، وأن ينجزوه على المستوى الذهني، أو بعبارة أخرى أن "يملؤوا ثقوب النص"، أي أن يبنوا عرضا متخيلا كما تقول Anne Ubersfeld ([1]).

[1] Anne Ubersfeld : L'école du spectateur – lire le théâtre 2 – éditions sociales – paris 1991, p : 10

فقليلون هم الذين يستطيعون أن يقولوا مثل الكاتب الأمريكي Eugène O'Neill: "لا أذهب بتاتا إلى المسرح، ومع ذلك أقرأ كل المسرحيات التي أعثر عليها. لا أذهب إلى المسرح لأني أستطيع دائما أن أنجز في ذهني عرضا جيدا(...) والسبب الحقيقي هو أنني تربيت تقريبا في المسرح، وأعرف الكثير عن تقنية اللعب."([1])

إن الحديث عن القيمة الأساسية للعرض في العملية الإبداعية المسرحية، لا يعني حديثا عن أي عرض كيفما كانت شروطه وظروفه وإمكانياته، وإنما الحديث هنا عن ذلك العرض الذي يقدم لنا في خفة كل الأشياء التي نعملها ثقيلة على قلوبنا وعقولنا. ذلك العرض الذي يحقق لنا الإحساس بالحقيقة، ونحن نعلم أن ما نشاهده بعيد عن الحقيقة. إن العرض الذي يمكنه أن يأخذ كل هذه القيمة، هو ذلك العرض الذي يسعى إلى أن يرضي في الوقت نفسه الجمهور المثقف والجمهور البسيط، حيث يمكنه أن يتخلى عن بعض ما يمكن أن يعجب البعض ولكنه في الوقت نفسه سيصدم البعض الآخر. وحيث يسعى إلى البحث عن ذلك الرمز (موقف، أو حركة، أو كلمة...) الذي يمكنه أن يوحد بين مختلف شرائح الجمهور رغم تباين أصوله، وتنوع مشاربه. أما إذا لم يكن العرض بهذه المواصفات، فإن "قراءة جيدة أحسن من عرض رديء"([2]) كما يقول Ion Omesco ، أو كما يقول Jean Genêt: "العرض الذي لا يؤثر على روحي، عرض لا جدوى منه".([3])

وهكذا بمكن أن نقول في نهاية هذه النقطة المتعلقة بأنصار العرض، إن الجانب الأدبي في المسرح، بالنسبة إليهم، هو جانب ثانوي، أما الجانب الأساسي فهو العرض القائم على اللعب (le jeu) بواسطة الوجود والحركات والأصوات...إلخ. فبقدر ما ينتمي المسرح إلى العالم الذهني، ينتمي أيضا إلى العالم المادي، وبقدر ما هو لعب بالأفكار هو أيضا لعب بالأجساد.

---

[1] Eugène O'neill : cité par Odette Aslan, in : l'art du théâtre, p : 284
[2] Ion Omesco : La métamorphose de la tragédie, p : 25
[3] Jean Genêt, cité par Odette Aslan ; in : L'art du théâtre, p : 113

إلى جانب أنصار العرض المسرحي نجد أنصار قراءة المسرح، هؤلاء الذين يؤمنون بأن النص هو كل شيء، وهو الجانب الأساسي في العملية الإبداعية المسرحية، بل يذهبون إلى أن النص الجيد يمكنه الاستغناء نهائيا عن العرض.

صحيح أن أنصار قراءة النص المسرحي قلة، ولكن رغم ذلك لا بد من الإشارة إلى آراء بعضهم: فهذا الكاتب المسرحي الفرنسي Alexandre Dumas (الابن) (1824-1895) يقول:" العمل الدرامي يجب أن يكتب دائما كأنه لا يمكن إلا أن يقرأ. فالعرض ليس إلا قراءة جماعية بالنسبة إلى الذين لا يريدون أولا يعرفون القراءة".([1])

أما الكاتب المسرحي الفرنسي Henry Becque 1837-1899) (1899-1837 فيقول:" المسرح الحقيقي هو مسرح المكتبة." ([2])

ويري الكاتب المسرحي الفرنسي Georges Courteline 1858-1929) أن " الأساس بالنسبة إلى الكاتب هو أن يمتلك مسرحا مكتوبا يمكن قراءته بعد سماعه."([3])

وكان Pierre Brisson يردد دائما أن " المسرحية عمل مكتوب قبل أن يكون منطوقا (...) والمسرحيات الكبرى تظل مسرحيات للمكتبة."([4])

ويؤكد Henri Gouhier أن " الامتحان الحقيقي للعمل الدرامي ليس هو العرض، فالعمل الجيد ينبغي أن يصمد أمام الامتحان الآخر الذي هو غياب العرض، على كل حال، العمل الجيد ليس في حاجة على الإطلاق إلى العرض."([5])

---

[1] Alexandre Dumas, cité par Odette Aslan, in : L'art du théâtre, p : 241

[2] Henry Becque, cité par Pierre- Henri Simon, in : Théâtre et destin (la signification de la renaissance dramatique en France au XXe siècle) éditions Armand Colin – Paris 1959, p : 14

[3] Pierre – Henri – Simon : Théâtre et destin, p : 14

[4] Ibid, p : 14

[5] Henri Gouhier : L'essentiel du théâtre, p : 102

صحيح أنه لا يمكننا أن ننكر أهمية النص، فهو التعبير الأكثر اقترابا من الفكر، ومن الفعل الذي يرسمه هذا الفكر، وصحيح أن النص في المسرح - كما في الحياة عموما - يضل عنصرا أساسيا، إلا أن هذا النص، وإن كان ضروريا، فهو مع ذلك غير كاف. إنه ضروري لأنه مركز الفكرة المسرحية ومنه ينطلق كل شيء، ولكنه غير كاف لأنه ليس إلا دعوة إلى الوجود، أما الوجود بالفعل فلا يتحقق إلا من خلال العرض وما يزخر به من حياة، وصراع، وإيقاع، وأصوات، وحركات، وألوان...

ويمكن أن نسجل ملاحظتين على أنصار قراءة النص المسرحي. هاتان الملاحظتان هما:

1- إن أغلب أنصار قراءة النص هم من الكتاب الدراميين، بخلاف أنصار العرض المسرحي الذين هم من النقاد، والباحثين، والمخرجين. ولا شك أن الكاتب الدرامي سيكون أكثر تعصبا للنص من كل هؤلاء، لأن النص ثمرة إبداعه وجهده وفكره. وهذه الثمرة عندما تنتقل إلى عالم العرض، كثيرا ما تأخذ أبعادا وصورا أخرى قد تجعل الجمهور ينبهر بالإخراج وبالتمثيل، وبالتقنيات الموظفة في العرض إلى درجة قد ينسى معها المبدع الأول لهذا العمل الذي يشاهده: الكاتب الدرامي. إذن فالكاتب الدرامي حينما يدافع عن النص، فإنه في حقيقة الأمر يدافع عن وجوده هو.

2- لقد تراجع بعض أنصار النص المسرحي عن مواقفهم وتصريحاتهم المتعلقة بأهمية النص، ولا شك أنه في تراجعهم هذا إقرار منهم بأن المسرح لا يمكن تذوقه وفهمه ومعانقته إلا من خلال العرض. وهكذا نجد الكاتب المسرحي الفرنسي Henry Becque يناقض تصريحه الأول الذي استشهدنا به ويقول: "كنت أشتغل أمام مرآتي، وكنت أبحث حتى عن حركات شخصياتي، وأنتظر أن تنطق شفتاي بالكلمة المضبوطة والجملة

الصحيحة."([1]) إذن فهذا الذي يكتب مسرحيته أمام المرآة، ويتقمص حركات شخصياته، لا شك أنه يكتبها للعرض وليس للقراءة.

كما أن Henri Gouhier يتراجع عن تصريحه الأول ويقر أن العمل المسرحي يفترض النص، إلا أن هذا ا لعمل لن يتحقق وجوده إلا بواسطة العرض، أي حينما يقدم الممثلون الحدث الدرامي في فضاء محدد، طوال زمن معين. فالعمل المسرحي هو شيء آخر غير العمل الأدبي، لأن العمل المسرحي لا يوجد بالفعل إلا بفضل مساعدة الفنون التي يلجأ إليها أثناء العرض. ([2]) ولا بد من الإشارة هنا إلى أن توفيق الحكيم قد تراجع هو الآخر عما قاله في مقدمة مسرحيته "بيجماليون"من أن مسرحه الذهني للقراءة وليس للعرض، حيث يقول في حوار أجري معه: "لقد فضلت الكتابة للمسرح رغم أنني قد مارست الرواية، لأن المسرح هو المكان المناسب لعرض المشكلة أو القضية. فأنت تجمع الجماهير لتعرض عليهم حالة معينة وهم يتتبعونها معك ويشاركون في حلها. وليس هذا هو الحال في الرواية أو حتى السينما. فالجمهور هنا يتلقى في استرخاء ولا يشارك المؤلف مشاركه فعلية (...) أما في المسرحية فأنت تجد نفسك متيقظا تمام اليقظة وأنت عضو مشارك مع المؤلف والممثلين والمخرج في كل حركة، وكل عبارة، تتذوقها وتتأثر بها وتثور عليها." ([3])

إلى جانب أنصار العرض المسرحي وأنصار قراءة المسرح، نجد مجموعة من الباحثين والدارسين تؤمن بأن هناك تكاملا بين النص والعرض، فكل واحد منهما يخدم الآخر لنحصل في نهاية الأمر على عمل مسرحي متكامل.

[1] Henry Becque, cité par Henri Gouhier, in : L'essence du théâtre, p : 49.
[2] Henri Gouhier : L'œuvre théâtrale – Editions d'Aujourd'hui – Paris- 1978, p : 15
[3] توفيق الحكيم... يتحدث: دار الكتاب الجديد، 1971، ص: 22.

فهذا المخرج الفرنسي Gaston Baty يقول: "إذا لم يكن النص هو كل المسرحية، فإن المسرحية تجد جذورها في النص."([1])

ويرى Pierre – Henri Simon أنه علينا أن نكون معتدلين وأن نمسك العصا من الوسط: " فالنص الدرامي هو نص أدبي كتب من أجل أن يعرض، وطبيعته مزدوجة، فهو لا يمكنه أن يوجد بدون أسلوب ملحوظ أثناء القراءة، ومع ذلك فقيمه الخاصة لا تظهر بوضوح إلا بواسطة اللعب المسرحي، وبواسطة العرض." ([2]) فبالنسبة إليه، المسرح لا يعرض دائما وإنما يمكنه أيضا أن يقرأ. واللذة التي يمكن أن نحصل عليها بواسطة القراءة هي لذة مقبولة، إلا أنه مع ذلك يظل النص مليئا بقيم عاطفية وجمالية لن تظهر إلا بواسطة اللعب، وعلى الركح.

ويؤكد Tadeusz Kawzan أن التكامل بين النص والعرض تكامل واضح إلى درجة أنه يمكن المرور من النص إلى العرض كما أنه يمكن المرور من العرض إلى النص. ويقترح في هذا الإطار أربعة أنواع من العلاقات القائمة بين النص والعرض:

- فالنوع الأول هو المرور من الظاهرة الأدبية إلى ظاهرة الفرجة، أي المرور من النص المكتوب إلى النص المنطوق، الشيء الذي يقتضي بعض النبرات والحركات.

- النوع الثاني هو المرور من النص المكتوب إلى عرض بدون كلام، ويتعلق الأمر هنا من جهة بالإرشادات المسرحية التي يسميها Roman Ingarden "النص الثانوي"، حيث تتحول إلى علامات غير لسانية (كالديكور مثلا، والملابس، وتصرفات الشخصيات)، ويتعلق من جهة أخرى بالنصوص التي تصلح كنقطة انطلاق للعروض الصامتة (كسيناريو الباليه، والبانتوميم) أو نصوص درامية بدون حوار أو مونولوج.

---

[1] Gaston Baty ; cité par Odette Aslan ; in : L'art de théâtre ; p : 77

[2] Pierre – Henri – Simon : Théâtre et destin, p : 14.

غير أن هذا الترتيب المقدس - أي المرور دائما من النص المكتوب إلى العرض- قد يعكس أحيانا، فيتم المرور من العرض إلى النص. وبذلك نجد أنفسنا أمام نوعين آخرين من العلاقات القائمة بين النص والعرض:

- النوع الثالث هو حينما يكون العرض قائما عل كلام مرتجل، وبعد انتهاء العرض يسجل هذا الكلام ليصبح نصا مكتوبا.
- النوع الرابع يتعلق بعرض دون كلام، إلا أننا نصف هذا العرض بدقة، ونصف العلاقات الركحية التي يقوم عليها. وعندما يكتب هذا الوصف يصبح هو النص.

ولا تمنع هذه الأنواع الأربعة من ظهور نوعين آخرين من العلاقات القائمة بين النص والعرض. وهذان النوعان هما:

+ النوع الأول هو عندما لا يؤدي النص الدرامي إلى أي إنجاز ركحي، أي أن النص لا يعرض.

+ النوع الثاني هو عندما لا يكون للعرض المسرحي أي نص يتخذه كنقطة انطلاق، كما أن العرض لا يؤدي إلى أي نص كنقطة وصول. وهذه ظاهرة شائعة في الحضارات الشفاهية. ([1])

ولعل هذا التكامل بين النص والعرض هو ما يسميه Patrice Pavis "الخطاب الإجمالي للعرض" Discours global de la représentation، وهذا الخطاب هو لعب بين ممارستين هما: ممارسة النص وممارسة الركح. وتربط بين هاتين الممارستين علاقة جدلية فالموقف العملي للركح يتحدد بواسطة قراءة النص، وقراءة النص تتأثر بالركح. وهكذا فهذا "الخطاب

[1] Tadeusz Kawzan :Texte écrit et représentation théâtrale – Poétique 75 – Septembre – 1988 – Seuil, pp : 364-365.

الإجمالي للعرض" هو "التمسرح" "théâtralité" أي - في الوقت نفسه - إخراج النص ووضع الركح في إطار النص. ([1])

وإذا كنت قد قسمت النقاد والباحثين والكتاب الدراميين والمخرجين إلى أنصار للعرض المسرحي، وأنصار لقراءة النص المسرحي، وقائلين بالتكامل بين النص والعرض وبالعلاقة الجدلية القائمة بينهما، فإن Anne Ubersfeld تقوم بتقسيم آخر، حيث ترى أنه من الممكن تقسيم الموقف من النص والعرض إلى موقفين أساسيين هما:

1- الموقف الكلاسيكي "الذهني" الذي يعطي الأسبقية للنص، ولا يرى في العرض إلا تعبيرا أو ترجمة للنص الأدبي. وبذلك تكون مهمة المخرج هي أن "يترجم النص إلى لغة أخرى"، كما ينبغي عليه أن يظل "مخلصا" لهذا النص.

2- الموقف الثاني هو الأكثر شيوعا في الممارسة المسرحية الحديثة، أو فيما يعرف بالمسرح الطليعي، وهو الرفض القطعي أحيانا للنص. فيصبح المسرح كله احتفالا أمام ووسط الجمهور، ولا يصبح النص إلا عنصرا من عناصر العرض، وربما أقل هذه العناصر قيمة. كما أنه يمكن تقليص الجزء الذي يحتله النص، أو حذفه نهائيا أحيانا. ([2])

وهكذا إذا ما ابتعدنا عن التعصب للنص الدرامي وحده، وعن التعصب للعرض المسرحي وحده، أمكننا القول بأن العلاقة القائمة بين النص والعرض هي علاقة تكامل. فقد تخلق الكلمات جوا تراجيديا، أو كوميديا، أو شاعريا، لكن هذا الجو لا يكتمل ويأخذ صورته النهائية إلا إذا تظافرت الكلمات في العرض مع الديكور، والإنارة والموسيقى، والمواقف... إلخ. فالكاتب الدرامي يكتب للعرض، والمخرج المسرحي ينطلق في إنجازه لهذا العرض من النص المسرحي.

---

[1] Patrice Pavis : Voix et image de la scène – " pour une sémiologie de la réception " – presses universitaires de Lille – (nouvelle édition revue et augmentée) 1985, p :42.

[2] Anne Ubersfeld : Lire le théâtre : pp : 16-17.

لكن إذا كنا نؤمن بهذه العلاقة الجدلية بين النص والعرض، فإننا نجد أنفسنا أمام سؤال جوهري آخر هو: ماهي طبيعة هذه العلاقة؟ هل العرض هو مجرد تنفيذ للنص، أم هو ترجمة له، أم هو تأويل له، أم هو تفسير له؟

يرى المخرج الفرنسي Charles Dullin أن العرض هو مجرد تنفيذ للنص، فالممثل لا يستطيع إلا أن ينقل إلينا نوايا الكاتب، والمخرج لا يمكنه أن ينظم إلا ذلك المجموع الذي قرره الكاتب، ([1]) أما Sten Jansen فيرى أنه من الصعب إقامة علاقة مباشرة بين النص والإخراج تسمح بالتميز بين ما هو " نابع من النص وما أضافه المخرج. وإذا كانت هناك علاقة فإنها تمر عبر العالم المتخيل المبني انطلاقا من قراءة النص، إلا أن هذا القارئ، الذي سيصبح مخرجا، سيعيد كتابة مفهومه للعالم المتخيل بواسطة وسائل العرض."([2])

ويذهب Pierre Larthomas إلى أن "النص" يمر من الكاتب إلى الممثل، ومن المثل إلى الجمهور، أي من الصناعة إلى الاستماع. فالنص المسرحي لا يكتب فقط من أجل أن يقال، ولكنه يكتب من أجل أن يعطينا الإحساس بأنه لم يكتب قط". ([3])

وترى Anne Ubersfeld أنه لا يجب اعتبار العرض "ترجمة" للنص: أي مجرد مرور من لغة إلى لغة أخرى، فما يمكن أن نترجمه هو نص الإرشادات المسرحية وحده، حيث يتحول من علامات لسانية إلى علامات غير لسانية. كما أنه لا يمكن اعتبار العرض رسما للنص، كما يحدث مثلا عندما يرفق كتاب ما برسم أو نقوش، أو بإبداع مخالف للإبداع الأدبي الأصلي. فما يمكن أن يعتبر رسما للنص هو العرض المتخيل الذي ينجزه القارئ في ذهنه.([4])

[1] Charles Dullin, cité par Henri Gouhier ; in : L'essence du théâtre, p : 229
[2] Sten Jansen, cité par Patrice Pavis, in : Voix et image de la scène, p : 275.
[3] Pierre Larthomas : Le langage dramatique, p : 21.
[4] Anne Ubersfeled : L'école du spectateur, pp : 10-11.

أما Jean Pierre Ryngaert فيرى أن المرور من النص إلى الركح يشبه قفزة جذرية. وبطبيعة الحال فالمشاهد يحتاج إلى لذة العودة إلى النص، كما أن القارئ يحتاج إلى لذة حضور العرض. ولا شك أن الاشتغال على الركح يحمل إلينا نظرة أخرى للنص، إنها نظرة ممارسة مشغولة بشكل فوري بالفضاء والجسد. ([1])

إن العرض - في اعتقادي - هو تفسير للنص، فهو لا يمكنه أن يكون مجرد تنفيذ له لأن في ذلك إنكارا للطاقة الإبداعية لكل من المخرج والممثلين والتقنيين، كما أنه لا يمكن أن يكون تأويلا له، لأن معنا ذلك الابتعاد في كثير من الأحيان عن الفكرة الأصلية للكاتب الدرامي، وربما الإساءة إليها. لذلك يجب أن يوظف إبداع المخرج والممثلين والتقنيين في تفسير النص، أي في إلقاء الأضواء على جوانبه المظلمة، وتبسيط غامضه، وتقريب بعيده، وبسطه بين يدي الجمهور الذي سيقوم بدوره بتفسير العمل الدرامي برمته.

لقد طرحت في بداية هذا المبحث سؤالا من شقين، الشق الأول هو: هل المسرحية ذات البناء الأسطوري محكوم عليها في المجتمعات العربية أن تقرأ عوض أن تعرض؟ والشق الثاني هو: كيف يمكن أن نفسر أن حتى تلك التي تمكنت من أن تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح، كان مصيرها الفشل الجماهيري؟ ولقد كان الحديث عن العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي وعن طبيعة هذه العلاقة، مدخلا للإجابة عن هذا السؤال.

وسأبدأ بالإجابة عن الشق الثاني من السؤال لأصل إلى الإجابة عن الشق الأول:

لعل السبب في الفشل الجماهيري للمسرحيات ذات البناء الأسطوري – خاصة الإغريقي – في المجتمعات العربية يكمن في عدة عوامل، من بينها:

أ- قد تبدو الميثولوجيا الإغريقية بالنسبة إلى الفئات العريضة من الجمهور العربي غريبة عنه في جذورها وهمومها وقضاياها، بعيدة عن قيمه

[1] Jean – Pierre Rynagaert : Introduction à l'analyse du théâtre, p : 19.

وتراثه وانتماءاته. وبذلك فإن كل مسرحية تقوم على هذه الميثولوجيا قد تبدو بدورها غريبة وبعيدة عن هذا الجمهور.

ب- لعل ما يميز الميثولوجيا الإغريقية هو تعرضها لقضايا وجودية ومطلقة من خلال الصراع والاصطدام القائمين بين الخير والشر، وبين الآلهة، وبين الظواهر الكونية، وبين البشر. ولا شك أن هذه القضايا الوجودية والمطلقة لا تهم إلا فئات قليلة من الجمهور أو لنقل لا تهم إلا النخبة. في حين أن الفئات العريضة من الجمهور العربي تأتي إلى المسرح لمعانقة همومها ومشاكلها اليومية، ولتحس أن المؤلف والمخرج والممثلين والتقنيين يعملون جاهدين لانتزاع البسمة من شفاهها أو الدمعة من عيونها، ولتعرية الواقع وتناقضاته.

ت- من العناصر التي يمكنها أن تساهم هي الأخرى في الفشل الجماهيري للمسرحيات ذات البناء الأسطوري – خاصة الإغريقي- في المجتمعات العربية الوجود المكثف للآلهة في هذه الأساطير، وبالتالي صعوبة تجسيدها على مسارح مجتمعات مسلمة تتنافى عقيدتها مع الوثنية وتنفر منها.

ث-باستثناء مسرحية " إنت اللي قتلت الوحش" لعلي سالم التي كتبت بالعامية المصرية، ومسرحية " الطعام لكل فم" لتوفيق الحكيم التي كتبت بعض مقاطعها هي الأخرى بالعامية، فقد كتبت أغلب المسرحيات ذات البناء الأسطوري باللغة العربية الفصحى. ولا شك أن جمهورا، كالجمهور العربي، تسيطر الأمية على نسبة عالية منه، يفضل مسرحيات بالعامية لأنه يراها أقدر على حمل همومه ومشاكله اليومية، وأكثر مرونة في رصد ما يشغل عقله وقلبه.

ج- باستثناء مسرحية "إيزيس"لتوفيق الحكيم التي فيها بعض اللمسات الكوميدية وبعض الحوارات المضحكة، فإن أغلب المسرحيات ذات البناء الأسطوري حافظت على جوها التراجيدي الغارق في الدموع والمآسي والنهايات المؤلمة. ولا شك أن الجمهور العربي الذي يعيش الجو التراجيدي في حياته اليومية قبل أن يعيشه في المسرح، والغارق في الإحباطات السياسية

والاجتماعية والفكرية قبل ان يرى إحباطات البطل على خشبة المسرح، يفضل أن يجد في المسرحية، بالإضافة إلى الموقف المأساوي أو اللحظة المؤثرة، موقفا كوميديا ولحظة سعيدة، أي أن تحقق هذه المسرحية نوعا من التوازن بين واقعه وأحلامه، بين يأسه وآماله. فلا يجب أن ننسى أن المسرح بالنسبة إلى فئات عريضة من الجمهور العربي هو هروب من الواقع المر إلى الحلم الجميل، من حياة شخص عاجز عن تحقيق ذاته في مجتمع يسحقه إلى حياة بطل يتخطى الصعاب ويحقق الأحلام. ولا شك أن هذا الجمهور سيحس بالإحباط إذا لم يحقق له المسرح هذا الانتقال من واقع مر إلى واقع أفضل، عن طريق تحقيق التوازن بين اللحظة الواقعية واللحظة الحالمة، بين الجو التراجيدي والجو الكوميدي، بين الدمعة والبسمة.

بعد الإجابة عن الشق الثاني من السؤال، أصل الآن إلى محاولة الإجابة عن الشق الأول الذي هو: هل المسرحية ذات البناء الأسطوري محكوم عليها في المجتمعات العربية بأن تقرأ عوض أن تعرض؟

ما من شك في أن مصير المسرحية ذات البناء الأسطوري ينبغي ان يكون العرض كباقي المسرحيات الاخرى. ولتحقيق ذلك ينبغي في نظري توفير بعض الشروط المهمة، من بينها:

1- ضرورة إيمان الجميع، كتابا ونقادا وجمهورا، بأن المسرح هو أولا وقبل كل شيء للعرض وأن الجانب الأدبي فيه هو جانب ثانوي وأن مختلف العناصر التي تكون العمل المسرحي من نص، وديكور، وملابس، وإنارة، وفضاء ركحي، وممثلين - كشخصيات - لا تحقق وجودها بالفعل إلا عندما تجمع من أجل العرض في مكان ما، وزمان ما، وأمام جمهور ما. والحديث هنا ليس عن المسرحية التراجيدية أو الكوميدية، أو المسرحية ذات البناء التاريخي أو ذات البناء الأسطوري أو عن نوع محدد من أنواع المسرح، إنما هو حديث عن المسرح بصفة عامة بكل أنواعه ومدارسه واتجاهاته.

2- إذا كانت فئات عريضة من الجمهور العربي تحس بأن الميثولوجيا الإغريقية غريبة عنها، فإنه على الكتاب الدراميين العرب أن يجعلوا هذه

الفئات تحس بأن الميثولوجيا الإغريقية هي جزء من التراث الإنساني عامة، ونحن لا يمكن أن نتنكر للتراث الإنساني ونعتبره غريبا عنا، لأنه عموما خلاصة التجارب الإنسانية وتعبير البشرية العفوي والفطري عما عرفته ومرت به في مختلف الأزمة والأمكنة. وعلى الكتاب الدراميين العرب أن يجعلوننا نحس أن التراث الإنساني هو بحر تصب فيه عدة أنهار، جاءت من منابع مختلفة، وسلكت مسالك متنوعة. وإذا كنا نريد أن نستلهم التراث الإنساني في أعمالنا المسرحية، فلا شك أننا سننهل من كل هذا المزيج.

3-إذا كانت الميثولوجيا الإغريقية تزخر بقضايا وجودية ومطلقة، فإنه على الكتاب الدراميين العرب أن يحولوا – عند استلهامهم لها – بعض هذه القضايا إلى قضايا يومية ومعيشة تمس أغلب شرائح المجتمع وتدفعها إلى التفكير في وضعها وظروفها، وفي أجوبة عن الأسئلة التي تؤرقها. فكما يقول الروائي والكاتب المسرحي السويسري Max Frisch: " سأعتبر مهمتي ككاتب مسرحي قد نجحت تماما إذا استطاعت إحدى مسرحياتي أن تطرح سؤالا بشكل يجعل الجمهور لا يستطيع أن يعيش دون الحصول على جواب. جوابه الخاص الذي لا يمكن أن يوجد إلا في الحياة نفسها."([1])

4-إذا كانت الميثولوجيا الإغريقية مأساوية بطبيعتها تطرح أمامنا لعنة وسقوطا، أخطاء وجرائم، صراعات وهزائم، فإنه على الكاتب الدرامي العربي أن يحقق لمسرحيته، التي تستلهم هذه الميثولوجيا، نوعا من التوازن بين الجو التراجيدي والجو الكوميدي، وأن يوفر لها شيئا من ذلك الضحك الذي يأتي كمتنفس أو تحرير، حيث إننا نضحك لكيلا نبكي. وليس المقصود هنا الكوميديا بصفة عامة أو الضحك المجاني أو المبتذل، وإنما المقصود ذلك الضحك الذي يخاطب أحاسيسنا وذكاءنا وخيالنا. ذلك الضحك الذي يكسر موقفا متشنجا، والذي " يقتضي لتحقيق كل أثره، شيئا ما كتخدير مِؤقت

---

[1] Max Frisch ; cité par Odette Aslan, in : L'art du théâtre, p : 353

للقلب. إنه يخاطب الذكاء الخالص."([1]) فما نبحث عنه داخل العالم المأساوي للميثولوجيا الإغريقية، هو ذلك الضحك الذي يجعلنا نعي بوضوح الوضع المأساوي والعبثي للإنسان.

5-إذا كانت فئة قليلة من الجمهور العربي هي التي تعرف الميثولوجيا الإغريقية وتتذوقها وتتجاوب معها، فإنه على الكاتب الدرامي العربي - وهو يستلهم هذه الميثولوجيا - ألا يسعى إلى إرضاء هذه النخبة فقط، وإنما أن يسعى إلى أن يرضي مختلف شرائح الجمهور وينال إعجابها. ولكي تنال إعجاب الجمهور العريض، لا بد وأن تمسه عن قرب، أن تضحكه، أن تصدمه، أن تثير انتباهه، أن تعلمه، أن تقنعه، أن تطلب منه، أن يأخذ منك. فالكاتب المسرحي لا ينبغي أن يكتب لنفسه أو لفئة قليلة من الجمهور، وإنما ينبغي أن يكتب للجميع ومن أجل الجميع. فكما يقول Pierre -Aimé Touchard: " أن يكون للكاتب شيء يقوله وأن يقوله بصدق، فإن هذا غير كاف لميلاد عمل درامي. وما يبرر هذا الميلاد هو أن يكون للجمهور شيء يسمعه." ([2])

6-إن مسؤولية إنجاح المسرحية ذات البناء الأسطوري على المستوي الجماهيري لا تقع على كاهل الكاتب الدرامي وحده، وإنما تقع أيضا على كاهل المخرج والممثلين والتقنيين. فإنجاز المسرحية ذات البناء الأسطوري وإخراجها ليس كإنجاز وإخراج أي مسرحية أخرى، فكما يقول توفيق الحكيم عن المسرح الذهني عموما، والمسرحية ذات البناء الأسطوري خصوصا: "أترى ينبغي لمثل هذه الروايات إخراج خاص في مسرح خاص: إخراج يلتجأ فيه إلى وسائل غامضة؟ من موسيقى، وتصوير، وأضواء، وظلال، وحركة، وطريقة إيماء وإلقاء...! وكل ما يحدث جوا يهمس بما تهمس به تلك المعاني

---

[1] Henri Bergson : Le rire – Quadrige – Presses Universitaires de France – 400è édition – 1983 – Paris, p : 149.

المطلقة؟ ... ربما (...) كل الصعوبة في الحقيقة هي في إبقاء الشعر أو الفلسفة يشيعان في جو المسرح كما شاعا في جو الكتاب."([1])

فليس المطلوب من المخرج والممثلين والتقنيين أن يضيفوا غموضا إلى غموض المسرحية ورموزا إلا رموزها، وإنما المطلوب أن يوضحوا الغموض، ويفكوا الرموز، وأن يجعلوا المسرحية في متناول جميع شرائح الجمهور العربي من خلال الملابس، والديكور، والإنارة، والحركات، والمواقف...إلخ.

فتعامل المخرج والممثلين والتقنيين مع النص مهم وخطير في الوقت نفسه. فالنص الرديء يفرض عليهم أن يرتفعوا به، أما النص الجيد فيفرض عليهم أن يرتفعوا بأنفسهم ليصبحوا في مستواه.

ولا شك أن جودة النص تكمن في جودة عنصريه الأساسيين وهما: الحوار والإرشادات المسرحية.

II- عناصر الفرجة في المسرحية ذات البناء الأسطوري من خلال الإرشادات المسرحية :

يقول Roman Ingarden:" إن الكلام الذي تنطق به الشخصيات يشكل النص الرئيسي لمسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي. هذه الإرشادات المسرحية تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية حيث تمارس وظيفة العرض. "([2])

أما Anne Ubersferld فترى أن النص المسرحي يتكون من قسمين متمايزين، لكن لا يمكن الفصل بينهما وهما: الحوار والإرشادات المسرحية.

---

[1] توفيق الحكيم: بيجماليون – المقدمة، ص: 7- 8.

[2] Roman Ingarden : Les fonctions du langage au théâtre – Poétique N° 8 – 2éme année 1971 – Edition Seuil – Paris. P :52

وحتى وإن غابت هذه الإرشادات المسرحية ظاهريا، فإنها تظل مع ذلك موجودة في النص المسرحي، ما دامت تتمثل على الأقل في أسماء الشخصيات، وفي قائمة توزيع الأدوار وداخل الحوار.

ويكمن الفرق الأساسي بين الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال التالي: من يتكلم؟ ففي الحوار يتكلم هذا الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، أما في الإرشادات المسرحية فالكاتب هو الذي:

أ- يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان وزمان حديثها، وخطابها الخاص بها.

ب-يعين حركات وأفعال الشخصيات بعيدا عن كل خطاب. ([1])

والإرشادات المسرحية ضرورية لتوجيه العرض المسرحي، وإن كانت في حقيقة الأمر لا توجه إلا جانبا من هذا العرض، وبذلك يبقى على الإخراج أن يبتكر كل الأشياء الناقصة التي لا يقولها لا الحوار ولا الإرشادات المسرحية. ([2])

وتقدم الإرشادات المسرحية على العموم معلومات عن الشخصية وحركاتها ونبرات صوتها وملابسها، أو عن الديكور، والإكسسوارات، والموسيقى والمؤثرات الصوتية. وقد تتسم أحيانا هذه الإرشادات المسرحية بالإطناب، حيث إن كل المعلومات التي تقدمها تكون موجودة أصلا في الحوار، وفي هذه الحالة يأتي بها الكاتب في الغالب من أجل التأكيد. وهذه الارشادات المسرحية لا تظهر إلا أثناء قراءة النص المسرحي، أما أثناء العرض فتتحول إلى علامات بصرية تملأ الفضاء الركحي، لكن إلى من توجه أصلا هذه الإرشادات المسرحية؟

يرى Michael Issacharoff أنها موجهة إلى عدة متلقين، فهي موجهة إلى المخرج بقدر ما هي موجهة إلى الممثلين وإلى القراء أيضا.

---

[1] Anne Ubersfeld : Lire le théâtre, p : 22.
[2] Anne Ubersfeld : L'école du spectateur, p : 13.

ويضيف قائلا: "وللإرشادات المسرحية أيضا وظيفة أخرى: إنها وظيفة الميتا-نص، فبما أنها متوقفة عادة على الحوار، فإن دورها يكمن في التعليق عليه وتوضيحه."([1])

ويرى Jean-Pierre Ryngaert أنه يجب أن نميز بين الإرشادات المسرحية المتعلقة فقط بمسار السرد (أو الحكاية) والإرشادات المسرحية ذات الطابع الركحي الخالص. ويضيف أن المؤلف الدرامي "عندما لا يعطي أي إرشادات مسرحية، فمعنى ذلك أنه لا يريد أن يعطي أي معلومات أخرى تصلح للعرض باستثناء تلك الموجودة في نص الشخصيات. ومعنى ذلك أيضا أنه يترك نصه مفتوحا، إن لم نقل مبهما، ويترك الحرية للقارئ دون أن يفرض عليه أي تأويل مسبق قد يصلح كنموذج للعرض."([2])

ولا يقف دور الإرشادات المسرحية عند حد التعليق على الحوار وشرحه، أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين لإنجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أن المسرح هو أكثر الفنون ثراء وتعقيدا، لأنه نقطة التقاء كل وسائل التعبير، ولأن جوهره يقوم على الجمع بين كل هذه الفنون. ولا شك أن الهدف من جمع هذه الفنون هو خلق عمل درامي يحاكي خلق العالم. عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين، ونبرات أصواتهم، وملابسهم، والديكور، والإنارة أن يقود الجمهور إلى حالة من الهوس الجماعي. ([3])

ولا يكفي المؤلف الدرامي أن يجمع بين مختلف عناصر هذه الإرشادات، وإنما عليه أن يخلق بينها مجموعة من العلاقات، حيث يصبح من الممكن أن يكرر بعضها البعض، أو يوضح بعضها البعض، أو يحذف بعضها البعض، أو يصحح بعضها البعض، أو يناقض بعضها البعض.

---

[1] Michel Issacaroff, cité par Marie – Claude Hubert ; in : Le théâtre – Cursus – Armand Colin – 2éme tirage – paris – 1988, p : 17.

[2] Jean – Pierre Ryngaert : Introduction à l'analyse du théâtre ; p : 41.

[3] Georges Jamati : Théâtre et vie intérieure – Edition Flammarion – paris – 1952, p : 129.

إن مــا ينبغــي أن يبحــث عنــه المؤلــف الــدرامي مــن خــلال توظيفــه للإرشادات المسرحية، هو جوهر العناصر المكونة لهذه الإرشادات. فكما يقول Gordon Graig:" فن المسرح ليس هو لعب الممثلين، ولا المسرحية، ولا الإخراج، ولا الرقص، لكنه يتشكل من العناصر التي تكونـه: من الحركـة التـي هـي روح اللعـب، ومـن الكلمـات التـي هـي جسـد المسـرحية، ومـن الخطـوط والألـوان التـي هـي الوجـود نفسـه بالنسبـة إلـى الديكور، ومن الإيقـاع الذي هـو جوهر الرقص."([1])

مـا من شك في أن الكلمـة رغم إيقاعها ومعناها لا تكفي وحدها لجعل العمل الدرامي حيا، بل لا بد من تدخل عناصر ركحية تستطيع أن تضخم هذه الكلمــة وأن تعطيهــا أبعــادا تتجــاوز تلــك الحــدود التــي لا يســتطيع الكــلام أن يتجاوزها. فالكلمـة تظـل فـي المسرح، كمـا فـي الحيـاة، وسيلة تواصـل ناقصـة على المؤلف الدرامي أن يجعلها تامة بواسطة الحركة، والموسيقى، والرقص، والديكور. علـى المؤلـف الـدرامي ألا يقف عند حدود جعل الشخصيات تتكلم، وإنمـا عليـه أن يجعـل الركح نفسـه يتكلم لغتـه الخاصـة. فكمـا يقول Antonin Artaud: "الركح مكان مادي ومحسوس يتطلب أن نملأه، أن نجعلـه يتكلم لغته المحسوسة."([2])

لقـد وجـد المســرح مـن أجـل أن يخاطــب أعيننــا، وأذاننــا، وعقولنــا، وأحاسيسنا. لقد وجد من أجل أن يخاطب وجودنـا برمتـه، لذلك لابد أن يتحرك الجسد في الفضاء الركحي وأن يملأه، ولا بد أن تدب الحيـاة في الديكور، وأن تتحرك الأشياء. ثم لا بد أن تخلق الموسيقى جوا، وأن تخلق الإنـارة عوالم تتـأرجح بين النـور والظـلام، بين الوجـود والعدم، بين الحـزن والفـرح. لا بـد للملابس أن تفصح عن خبايا الشخصيات، ولا بد للرسم أن يثبت رؤيتـه للعالم علـى لوحـة أو جدار من خـلال الألـوان والخطـوط والظـلال. ولا بـد للنحـت أن

---

[1] Gordon Graig, cité par Henri Gouhier, in : L'essence du théâtre, p : 68.

[2] Antonin Artaud : Le théâtre et son double – idées – Gallimard – Paris – 1964, p : 45.

يعطينا الإحساس بأنه اختزل حركية الكون في سكون وجماد الحجر أو النحاس، ثم لا بد أن نعيش جميعا- جمهورا وممثلين، ومخرجا، وتقنيين- تلك اللحظة السحرية، وذلك الاحتفال المقدس.

وإذا بحثنا في نص الإرشادات المسرحية وجدنا أن أهم العناصر التي تكونه هي:

1-أسماء الشخصيات Noms des personnages :

تشكل عنصرا مهما، إذ أنها تسمح لنا بتكوين فكرة مسبقة عن الشخصيات انطلاقا من أسمائها، خاصة تلك التي تنتمي إلى تراث شعبي أو عقائدي أو إلى تاريخ معين. وقد يفضل الكاتب المسرحي أحيانا ألا يعطي لشخصياته أسماء، وإنما يميز بينها بواسطة وظائفها (طبيب - وزير- محامي)، أو عن طريق نعوتها (عجوز- شاب- الرجل القصير)، وأحيانا يتم التمييز بين الشخصيات بواسطة أرقام (فلاح1، فلاح2، فتاة1، فتاة2)، بل إنه في بعض التجارب المسرحية كمسرح العبث le théâtre de dérision - على وجه الخصوص - قد تتحول أسماء الشخصيات إلى مجرد حروف(N-A)، أو إلى مجرد ضمائر (lui-elle) ([1])، حيث تضيع وجوه هذه الشخصيات و خصائصها وسط ازدحام هذا العالم، و تحت وطأة الحياة العصرية، و انهيار القيم و المبادئ.

وقد يعطينا الكاتب أحيانا لائحة بأسماء الشخصيات، يضعها في بداية المسرحية. وهذه اللائحة موجهة إلى كل من المخرج والقارئ. وبطبيعة الحال فإن طريقة ترتيب أسماء الشخصيات في هذه اللائحة تختلف من عصر إلى آخر، ومن تجربة مسرحية إلى أخرى. فمن الكتاب من يكتفي بإعطاء لائحة

[1] Emmanuel Jacquart ; Le théâtre de dérision – idées – Gallimard – 1974, p : 108 et 122.

الأسماء، وهناك من يضع أمام كل اسم بطاقة هوية تعرفنا بالشخصية، وطباعها، ومظهرها الخارجي، بل أحيانا قد يطلعنا على دوافعها الخفية. ([1])

وإذا أردنا أن نصنف مسرحياتنا الثمانية من حيث وجود أو غياب لائحة أسماء الشخصيات، فإننا سنجد أنها تنقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

أ- نوع لا يقدم فيه الكاتب المسرحي لائحة بأسماء شخصياته، ومعنى ذلك أنه علينا أن نقرأ المسرحية إلى آخر صفحة حتى نتعرف على كل الشخصيات الموجودة فيها. وتندرج تحت هذا النوع كل من مسرحية "بيجماليون" ومسرحية " الملك أوديب" لتوفيق الحكيم.

ب- نوع يقدم فيه الكاتب المسرحي لائحة بأسماء شخصياته، لكن دون أن يعطي أي معلومات عنها. وتندرج تحت هذا النوع كل من مسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان، ومسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت، ومسرحية "بروميثيوس91" لمحمد الكغاط.

ج- نوع يقدم فيه الكاتب المسرحي لائحة بأسماء شخصياته مصحوبة بمعلومات عنها، وتتراوح هذه المعلومات بين القلة والكثرة من مسرحية إلى أخرى. وتندرج تحت هذا النوع كل من مسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة، الذي لا يقدم لنا في لائحته إلا اسمين هما: الزوج والزوجة، مضيفا أن الزوجة هي الملكة كليتمنسترا والزوج هو الملك إجسيتوس. كما أن المكان الذي وضع فيه هذين الاسمين غريب شيئا ما، لأنهما جاءا بعد نص الإرشادات المسرحية المتعلقة باللوحة الأولى، في حين أن المكان الطبيعي للائحة أسماء الشخصيات هو بداية المسرحية. ثم هناك مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي، التي تتميز بكثرة المعلومات الواردة في لائحة أسماء الشخصيات. وتتعلق هذه المعلومات بالسن، والمهنة، والطباع، والدوافع. وأخيرا هناك مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان، التي تنحصر المعلومات الواردة في لائحة أسماء شخصياتها في التمييز بين الشخصيات الأسطورية والشخصيات

[1] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre – Messidor – Editions Sociales – Paris – 1987, p : 225.

الواقعية. وإذا عدنا إلى كل مسرحية من هذه المسرحيات نبحث فيها عما يميز أسماء شخصياتها، فإننا نجد أن شخصيات مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم تنتمي كلها إلى الميثولوجيا الإغريقية، سواء منها الشخصيات الإلهية (أبولون وفينوس)، أو الشخصيات الآدمية (بيجماليون، ونرسيس، وإسمين)، أو حوريات البحر (جالاتيا). وقد حافظ أغلبها على خصائصه ومميزاته الميثولوجية. ومع ذلك لابد من الوقوف عند اسم "الجوقة" لما يثيره هذا الاسم من تساؤلات. يقول توفيق الحكيم:

" موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد، ترقص على أنغامها في الغابة "جوقة" من راقصات تسع جميلات كأنهن " عرائس الخيال" التسع."([1])
لكن ماذا يقصد الحكيم " بعرائس الخيال التسع"؟ هل يريد الحديث عن حوريات البحر اللائي كن يعشقن نرسيس ومن بينهن " Echo ؟ في هذه الحالة لماذا رقم "تسعة"؟ أم أنه يريد الحديث عن الربات التسع بنات زوس ومنيموزين؟ فقد كانت كل واحدة منهن حامية لميدان أدبي أو فني معين. وهكذا كانت " Clio " ربة التاريخ، و "Uranie ربة علم الفلك، و" Melpomène" ربة التراجيديا، و"Thalie" ربة الكوميديا، و " TERPSICHORE " ربة الرقص، و"CALLIOPE" ربة الشعر الملحمي، و"ERATO" ربة شعر الحب، و"POLYMNIE" ربة الأناشيد الدينية والبلاغة، و"EUTERPE" ربة الشعر الغنائي. ([2])
وإذا فترضنا أن الحكيم يريد الحديث عن هذه الربات التسع، فلا بد من التأكيد أنه لا توجد بينهن أية ربة للنحت، أي لا توجد بينهن ربة يمكنها أن تلهم بيجماليون، أو أن تكون لها علاقة مباشرة به. كما أن وجود ربة للرقص بين تلك الربات، ليس مبررا كافيا ليجعل الحكيم منهن كلهن راقصات. إذن فأمام

---

[1] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 11

[2] Voir : Edith Hamilton : La mythologie, p : 34.
وأنظر أيضا: أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1978.

اسم "عرائس الخيال التسع"، أو بالضبط أمام اسم "جوقة" نضع علامة استفهام كبيرة؟

وإذا انتقلنا إلى مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، نجد نوعين من الأسماء هما:

1- أسماء تنتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية، مجرد ذكرها يحيلنا على تراث إنساني، وعلى مجموعة من التأويلات والأبعاد التي أعطيت لها عبر الأحقاب. وهذه الأسماء هي: أوديب، وجوكاستا، وكريون، وترسياس، وأنتيجون.

2- أسماء أو بالأحرى نعوت ووظائف أطلقت على شخصيات ثانوية، وهي : الكاهن، و الراعي، والشيخ، وأحد الناس، بالإضافة إلى الجوقة.

ولقد ورد ذكر أبناء أوديب في بعض الحوارات وكذا في بعض الإرشادات المسرحية، لكن دون ذكر أسمائهم، حيث كانت تتم الإشارة إليهم "بصغار جوكاستا" أو "أولاد أوديب". ونحن نعلم أنه بالإضافة إلى أنتيجون، كان لأوديب ثلاثة أولاد هم: إيتيوكل، وبولينيس، وإيسمين.

وقدم لنا علي عقلة عرسان لائحة بأسماء شخصيات مسرحية "أمومة" مرتبة على الشكل الآتي:

1- المقدم، 2- سوفوكليس، 3- جوكاست، 4 - صوت أوديب، 5- صوت الرسول، 6 - أنتيجونا، 7- كلوتمنسترا 8 - إليكترا.

وترتيب الشخصيات هذا هو في حقيقة الأمر ترتيب ظهورها على خشبة المسرح، وإن كان المؤلف لم يشر إلى ذلك. ولابد من الإشارة هنا إلى أننا إذا كنا نشاهد كلا من المقدم، وسوفوكليس، وأنتيجونا، وكلوتيمنسترا، فإننا نسمع فقط صوت أوديب وصوت الرسول، أي أننا لا نراهما على خشبة المسرح. وربما كان هذا هو السبب الذي دفع عرسان إلى وضع حوارات هذين الصوتين بين مزدوجتين، بخلاف حوارات باقي الشخصيات. ولعل ما يثير الانتباه، هو أن عرسان يكتب "صوت أوديب" مرة و"أوديب" مرة أخرى. كما

أنه من الأشياء التي تثير الانتباه أيضا، هو وضع حوار من حوارات أنتيجونا بين مزدوجتين رغم أنها تظهر بالفعل على خشبة المسرح. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن ما كنا نعتقد أنه مقصود من قبل عرسان، ليس في حقيقة الأمر مقصودا بالشكل الذي كنا نتصوره.

ويقدم لنا وليد إخلاصي لائحة بأسماء شخصيات مسرحية "أوديب" مرفوقة ببطاقة تعريف لها، حيث إننا نكون منذ الأول فكرة عن طباعها، وأخلاقها، ومهنها، وطبيعة العلاقات بينها، ودوافعها الخفية. إلا أن الملاحظ هو أن وليد إخلاصي لا يقدم لنا هذه اللائحة إلا بعد أن يبسط بين أيدينا الفضاء العام الذي تجري فيه أحداث هذه المسرحية، وكأن شخصياته وكذا المعلومات المتعلقة بها لن تأخذ بعدها الحقيقي إلا داخل هذا الفضاء، ووسط ازدحام هذه المدينة الكبيرة التي يتزاحم على القمة فيها مثقفون وتجار، وتستقطب نشاطات علمية ووسائل تكنولوجية مستوردة". ولا بد من تسجيل ملاحظة هنا، وهي أن وليد إخلاصي يستعمل اسم " الجوقة " أحيانا واسم " المجموعة" أحيانا أخرى، ولا شك أن الفرق شاسع بين الاسمين، خصوصا وأن اسم " الجوقة" هو الأقرب إلى هذا النوع من المسرحيات التي تستلهم الميثولوجيا الإغريقية.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية " إليكترا الجديدة" لحسن حمادة نجد أنه باستثناء اسمي إليكترا وأورست، كل الأسماء الأخرى هي مجرد نعوت: كالملك، والملكة والشيخ، بل إنه أحيانا يلجأ إلى الأرقام للتميز بين الشخصيات: الشاب1، والشاب 2، والشاب3، والشاب4، أو كالشريف 1، والشريف 2، والشريف3، والشريف4. وقد يبدو للقارئ أن الأمر يتعلق بالشرفاء أنفسهم، إلا أن الفرق شاسع بين الشرفاء الثلاثة الأوائل والشرفاء الأربعة الآخرين. فالشرفاء الثلاثة هم من أنصار أورست، أي من أنصار الحرية والعدل والمساواة، والبحث عن إرجاع العرش إلى أصحابه الحقيقيين، أما الشرفاء الأربعة فهم من أتباع الملك إيجيستوس، أي من الطبقة الأرستقراطية التي تسعى إلى سحق الشعب وسحق كل ثورة يقوم بها. ورغم أهمية الأمر

وخطورة اللبس الذي قد يقع القارئ فيه، فإن حسن حمادة لم يكلف نفسه عناء التمييز بين هؤلاء الأشراف.

ومن الملاحظات التي يمكن أن نسجلها أيضا، هي أن حسن حمادة استعمل اسم "الفتيات" عوض اسم " الجوقة"، رغم أن ما قامت به الفتيات في هذه المسرحية هو نفس ما تقوم به عادة "الجوقة" في مثل هذه المسرحيات.

ويقدم لنا رياض عصمت لائحة بأسماء شخصيات مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغون"، وهذه الأسماء هي: الوصيف، والموسيقي الأعمى، والزعيم، ومأمون، والحارس، والمربي الأسود، ومجد، وياسمين، وحراس وجنود ميليشيا، وأفراد من أهالي المنطقة. وكما نلاحظ من خلال استعراض هذه الأسماء فلا وجود هنا لاسم أنتيجون، بل لا وجود لأي اسم ينتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية، كما أن اسم "بلقيس" يغيب عن هذه اللائحة رغم أنها شخصية محورية، إذ أنها زوجة الزعيم وأم مأمون. أما اسم "أفراد من أهالي المنطقة"، فإنه يختزل في حقيقة الأمر عدة أسماء، هي: فلاحة 1، وفلاحة 2، وطفل، وطفلة، وفلاح عجوز، وفلاح، وفلاح آخر، وشاب.

ومن الملاحظات الأخرى التي يمكن تسجيلهاK هي أن اسم "الموسيقي الأعمى" يتحول أحيانا إلى اسم "الموسيقي" فقط، أو إلى اسم "الأعمى"، كما أن اسم " الوصيف" يتحول إلى اسم " الخادم"، ويتحول اسم" المربي الأسود" إلى اسم "مربي". ولا شك أنه على الكاتب الدرامي أن يتفادى مثل هذه الأخطاء التقنية.

وأحمد عثمان هو الكاتب المسرحي الوحيد، من بين هؤلاء الكتاب، الذي يشير في مسرحيته "عودة البصر للضيف الأعمى" إلى أنه يقدم لنا لائحة بأسماء " شخصيات المسرحية بترتيب ظهورها"، كما أنه يشير إلى أن فيفي هي "زوجة في مقتبل العمر"، وأن فهيمة هي" جدة حكيمة ومرنة". ويقسم باقي الشخصيات إلى شخصيات أسطورية: كالشحاذ1، والشحاذ2، والشحاذ3، والكاهن1، والكاهن2، والكاهن3، وشخصيات واقعية: كإعتدال، والحاكم، والوزير، والعجوز، هذا بالإضافة إلى صبي صغير "وكومبارس من

الخادمات". ورغم ورود هذين الاسمين في لائحة أسماء الشخصيات، فإنه لا وجود لهما في المسرحية. كما أنه لا بد من الإشارة إلى أن اسم إعتدال هو اسم غريب عن الميثولوجيا الإغريقية، ووجوده بين الشخصيات الأسطورية فيه كثير من التعسف، بل والسذاجة.

ويقدم محمد الكغاط أيضا لائحة بأسماء شخصيات مسرحيته "بروميثيوس 91"، لكن دون معلومات عن هذه الشخصيات، إلا إذا استثنينا "الجوقة" التي يقول عنها إنها تتألف من عابدات زيوس. ويمكن تقسيم شخصيات هذه المسرحية إلى شخصيات أسطورية هي: بروميثيوس، وتيتانيس، وأيو، ورسول زيوس، والجوقة، وشخصيات واقعية هي: بغدان، الذي يحيل اسمه على بغداد، والمبارك، الذي يبارك كل الأمور، وبوشويكا، الذي يحيل على الثقافة الشعبية المغربية، إذ أنه الاسم الشعبي الذي يطلق على مرض (الحماق) الذي يصيب الأطفال (La varicelle)، كما أنه يحيل على كل شخص يتحين الفرصة ليلدغك ويغرس شوكته فيك. هذا بالإضافة إلى شخصيتين توجدان في منطقة بين الواقع والخيال، هما الذبابة التي تطارد أيو، وحليفوس التي يحيل اسمها لأول وهلة على الحلفاء الذين حاربوا العراق، إلا أن القارئ ما يلبث أن يكتشف أن حليفوس هي رمز لكل الشعوب العربية التي وقفت إلى جانب الشعب العراقي في مواجهته للحلفاء، إنها رمز للتحالف العربي المنشود.

2-الفضاء الدرامي (l’espace dramatique):

المسرح فضاء كما تقول Anne Ubersfeld: فضاء دنيوي، وفضاء مخصص، وفضاء احتفال. والفضاء المسرحي حقيقة جد معقدة لأنه يحتوي على:

أ- مكان مادي محسوس، هو مكان وجود الممثلين في علاقتهم بالجمهور.

ب- مجموع مجرد، هو مجموع العلامات الواقعية أو الافتراضية للعرض. ([1])

ومعنى ذلك أن الفضاء المسرحي مملوء بعناصر متنوعة هي:

- جسد الممثل.
- عناصر الديكور.
- الإكسسوارات. ([2])

ويميز Patrice Pavis بين عدة أنواع من الفضاء هي:

1-الفضاء الدرامي l'espace dramatique: الفضاء الذي يتحدث عنه النص، فضاء مجرد على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال.

2-الفضاء الركحي l'espace scénique: الفضاء الحقيقي للركح، حيث يتحرك الممثلون سواء اقتصروا في تحركاتهم على الركح وحده، أو تحركوا وسط الجمهور.

3-الفضاء السينوغرافي l'espace scénographique والفضاء المسرحي l'espace théâtral: الفضاء الذي يوجد داخله كل من الجمهور والممثلين أثناء العرض. وميزته أنه يشكل علاقة مسرحية بين الإثنين.

4-فضاء اللعب (أو الفضاء الحركي) (l'espace ludique ou gestuel): الفضاء الذي يخلقه الممثل بواسطة حضوره، وتنقلاته، وعلاقته بالمجموعة.

---

[1] Anne Ubersfeld : L'école du spectateur, pp : 51-52

[2] Anne Ubersfeld : Lire le théâtre, p : 177.

5-الفضاء النصي l’espace textuel: الفضاء الخطي، والصوتي، والبلاغي للنص. إنه الفضاء الذي يجمع كلا من الحوارات والإرشادات المسرحية. والفضاء النصي يتحقق عندما لا يستعمل كفضاء درامي متخيل من طرف القارئ أو المستمع، وإنما كمادة خام موضوعة من أجل سمع وبصر الجمهور.

6- الفضاء الداخلي l’espace intérieur : الفضاء الركحي كمحاولة لعرض خيال أو حلم أو رؤية المؤلف الدرامي أو الشخصية. ([1])

والفضاء الذي يهمنا في دراستنا هذه هو الفضاء الدرامي الذي يعارض إلى حد ما الفضاء الركحي. فإذا كان هذا الأخير يتحقق بواسطة المخرج، فإن الفضاء الدرامي لا يتحقق إلا بواسطة القارئ أو المشاهد، وذلك من أجل تحديد إطار لتطور الأحداث والشخصيات. إنه ينتمي إلى النص الدرامي، ولا يتحقق إلا بواسطة خيال هذا القارئ أو المشاهد. ويتشكل الفضاء عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية. هذه الصورة التي تشكلها الشخصيات وأفعالها، وعلاقتها ببعضها في إطار الحدث. وليتحقق الفضاء الدرامي لسنا في حاجة إلى أي إخراج، فقراءة النص كافية لإعطائنا صورة عن العالم الدرامي. وتساعدنا الإرشادات المسرحية وكذا الإشارات الزمانية والمكانية الموجودة في الحوار على تصور هذا الفضاء الدرامي. ومعنى ذلك أن كل قارئ أو مشاهد يمكنه أن يكون صورته الخاصة والذاتية عن الفضاء الدرامي. إن الفضاء الدرامي هو فضاء التخييل، وبناؤه رهين بالإرشادات المسرحية التي يعطيها لنا المؤلف الدرامي ورهين كذلك بالمجهود الذي يبذله خيالنا. ([2])

وإذا انتقلنا إلى مسرحياتنا نبحث عن فضاءاتها الدرامية، وجدنا أن مسرحية " بيجماليون" لتوفيق الحكيم تجري كلها في مكان واحد هو بهو في دار بيجماليون. وإذا كان المنظر ثابتا في فصول المسرحية الأربعة، فإن هناك "مع ذلك أشياء تتغير في كل فصل: تلك هي أضواء الغابة وظلالها وسكونها

---

[1] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p : 146.

[2] Ibid, pp : 146-147

وهمساتها."([1]) ومعنى ذلك أنه متى تغيرت الأضواء والظلال والسكون والهمسات، إلا وأصبحنا أمام فضاء جديد يعكس دخول شخصيات وخروج أخرى، كما يعكس تطور أحداث ونهاية أخرى. فدار بيجماليون التي كانت في بداية المسرحية فضاء إبداع وترفع عما هو دنيوي وبحث عما هو خالد وكامل من خلال التمثال، صارت بعد ذلك فضاء فراغ ووحدة ووحشة، بعد أن أحس بيجماليون بالحاجة إلى المرأة والحب. وبيت الزوجية هذا الذي صار فضاء سعادة ونشوة، سيتحول عند نهاية المسرحية إلى فضاء إحباط ويأس وألم، بعد أن اكتشف بيجماليون الفرق الشاسع بين جالاتيا التمثال وجالاتيا المرأة، بين الخالد والفاني.

وتجري أحداث مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم في مكانيين هما: "القصر"، و "ساحة أمام القصر"، على أن كل مكان من هذين المكانين يشكل لوحده فضاءين مختلفين. فالقصر، في بداية المسرحية، هو فضاء يعكس سعادة وهناء أوديب وسط زوجته وأولاده، ووسط ماضيه وحاضره وأمله في المستقبل، إلا أن هذا القصر سيتحول، في الفصل الثالث، إلى فضاء حزن وفجيعة، فضاء موت ونهاية تعيسة عندما يكتشف أوديب أنه قتل أباه وتزوج أمه. أما الساحة فقد كانت في الفصل الثاني فضاء بحث عن الحقيقة، فضاء التقاء ملك بشعبه بحثا عن سبب الوباء الذي أصاب المدينة، وبحثا عن سبل التخلص منه، إلا أن هذه الساحة ستتحول في الفصل الثالث، مع نهاية المسرحية، إلى فضاء يرفع فيه الستار عن حقائق مروعة. فضاء يعلن عن بداية النهاية: نهاية حكم، ونهاية حياة زوجية سعيدة، ونهاية علاقة أوديب بعالم النور.

وتدور أحداث مسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان على "خشبة مسرح عارية... مكان يشبه الفراغ الأسطوري."([2])، وكأن الفضاء الذي ستلتقي فيه شخصية من القرن العشرين (المقدم) بشخصيات تنتمي إلى العصر الإغريقي

---

[1] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 10

[2] علي عقلة عرسان: أمومة، ص: 844

(سوفوكليس، وجوكاستا، وإليكترا، وأنتيجون...)، لا يمكنه أن يكون إلا فضاء أسطوريا لا يخضع لسلطة المكان ولا لسلطة الزمان. فضاء يقع في تلك المنطقة التي يلتقي فيها الواقع بالخيال، ويختلط فيها الحلم بالحقيقة، وتمتزج فيها الحقائق بالأوهام.

ومع ذلك هناك إشارة إلى مكان محدد يمكن استخراجها من حوار المقدم، حيث يقول مخاطبا سوفوكليس:

"- المقدم: نرحب بكم في مسرح دمشق ويسرنا أن يتعرف الإخوة الحاضرون عليكم."([1])

فهل معنى ذلك أنه سيكون علينا كلما أردنا تقديم هذه المسرحية في مدينة سورية أخرى أو في بلد عربي آخر، أن نتدخل في حوار المقدم، ونعين المكان الجديد؟

ونجد أنفسنا في مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي في فضاء معاصر، إذ "تدور أحداث هذه المأساة في مدينة مكتظة بالسكان والضجيج. إنها مدينة كبيرة ويتزاحم على القمة فيها مثقفون وتجار، وتستقطب نشاطات علمية ووسائل تكنولوجية مستوردة. إنه زمن معاصر إذ يقترب القرن العشرون من نهايته وتقترب نفوس الشخصيات من تحقيق آمالها."([2]) إلا أن هذا الفضاء الكبير المسيطر على مسرحيتنا، هو في حقيقة الأمر نتيجة لتداخل ثلاثة فضاءات صغرى هي:

1- مركز جامعي للعقل الإلكتروني: تظهر فيه أجهزة معقدة وأشرطة وخزائن عصرية. وهو فضاء مهم لأنه هو الذي يسمح بلقاء سفيان بسلاف.

2- منزل الزوجية للدكتور سفيان: يتسم بالهدوء والاتزان ويعبر عن مهنة جامعية، إلا أنه مع ذلك فضاء يسبب الاختناق لسفيان بسبب تصرفات

---

[1] علي عقة عرسان: أمومة، ص: 845.
[2] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 5.

زوجته، لذلك يبحث عن فضاء أكثر رحابة، وأكثر قدرة على منحه الإحساس بالحب والأمان.

3- منزل الحب: حيث تسكن الصبية سلاف، تغلب عليه الحرارة والأحاسيس، إلا أن هذا الفضاء الذي كان يمثل في البداية السعادة والحب والحلم الجميل، سيتحول إلى فضاء مأساوي بعد أن يكتشف سفيان أنه أب سلاف.

ويمكن أن تأخذ هذه الفضاءات في علاقتها ببعضها ترتيبا آخر: فالفضاء الأول في حقيقة الأمر هو بيت الزوجية برتابته ومشاكله، والفضاء الثالث هو منزل الحب بسعادته ونشوته، وبين منزل الزوجية ومنزل الحب يوجد فضاء ثان هو فضاء المركز الجامعي، فضاء اللقاء ونشوة العلاقة بين سفيان وسلاف. فهو نتيجة للفضاء الأول، وسبب في الفضاء الثالث.

وتدور أحداث مسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة هي الأخرى في فضاءات متعددة. ففي اللوحة الثالثة نجد "مجموعة من الشبان مجتمعين في مكان يشبه الفلاة، بعضهم جالس وبعضهم يقوم بحركات تدل على أن الاجتماع سري وأنه يحرس المكان من العيون ويترصد لكل حركة". ([1]) وقد يوحي هذا الفضاء للوهلة الأولى بأنه فضاء مؤامرة، إلا أن العكس هو الصحيح، إذ أنه فضاء يجتمع فيه شباب يبحثون عن توحيد الجهود وتهيئ الظروف المناسبة للتخلص من الملك المستبد إيجيستوس، وتولى أورست الحكم.

وفي اللوحة الرابعة نجد "الركح تخيم عليه وحشة تدل على العزلة والفقر والبساطة. إليكترا تقف في هذا الإطار مترددة حزينة تسيطر عليها الهواجس."([2]) إنه فضاء عذاب وهوان، صارت تعيش فيه ابنة ملك لم تكن تعرف قبل مقتله سوى العز والسلطان. ومع ذلك يمكن لهذا الفضاء أن يحمل في ثناياه بعض الأمل في المستقبل، إذ أنه أيضا فضاء انتظار عودة الأخ أورست الذي سيخلص أخته، وينتقم لأبيه ويسترد عرشه.

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 17

[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 21

وفي اللوحة السادسة "يضاء الركح فنجد الملك أوجيستيس وحوله بعض الحاشية في جو يغلب عليه الحزن رغم مظاهر الزينة. شيء من الشك والخوف يسيطر على حركات الجميع."([1]) فعلى الرغم من أننا في قصر الملك، وفي إطار احتفال، إلا أن الفضاء هو فضاء حزن وشك وخوف بعد ظهور أورست في المدينة، ومطالبته بحقه في العرش.

هذا بالإضافة إلى ذلك الفضاء الذي يظهر فيه الشيخ ويتحرك خلال اللوحات الثانية، والخامسة، والسابعة، والعاشرة، والثانية عشرة، والخامسة عشرة. إنه فضاء حكمة وخبرة، وتجربة في الحياة. فضاء يربط الماضي بالحاضر، والخيال بالواقع، ويثبت أن الاستبداد، والظلم، والمؤامرات السياسية هي قضايا واجهتها وتواجهها الإنسانية في كل مكان وزمان.

ونجد في مسرحية "الحداد يليق بأنتغون" لرياض عصمت:

"واجهة فيلا بيضاء تمتد أمامها حديقة تملؤها أشجار قديمة باسقة. هناك بعض المقاعد في الحديقة يعنى بتنظيمها خادم شاب. الأرض تغطيها أوراق الشجر الصفراء. وفي ركن من الحديقة ينتصب تمثال قديم متآكل نمت عليه الطحالب والأعشاب يمثل رجلا أعمى يتوكأ على كتف فتاة صغيرة حافية القدمين (...) أما خارج أسوار الفيلا فنرى كوخا من الطين بائسا إلى حد التداعي."([2])

قد يبدو للوهلة الأولى أننا أمام فضاء واحد، ولكننا في حقيقة الأمر أمام فضاءين هما: فضاء الفيلا، حيث يقيم الزعيم وحيث المال والسلطة والبحث عن بسط الزعامة على القرية كلها. وفضاء الكوخ، حيث يقيم الموسيقي الأعمى وابنته مجد بعدما رفضا حياة الفيلا واختارا حياة المنفى. صحيح أن الكوخ لا يبعد إلا ببضعة أمتار عن أسوار الفيلا، إلا أن المسافة المعنوية الفاصلة بينهما كبيرة جدا. فالفيلا فضاء ثراء، وجرائم، وتكالب على الزعامة، في حين أن الكوخ هو فضاء إحباط، وفقر، ولكن مع ذلك فضاء يُحافظ فيه على المبادئ والقيم. والتمثال الموجود في الحديقة وحده قادر على اختزال المسافة الفاصلة

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 25

[2] رياض عصمت: الحداد يليق بأنيغون، ص: 9.

بين هذين الفضاءين وطيها كما طوت أسطورة أوديب كل هذه القرون. فهو يمثل أوديب بعد أن فقأ عينيه تقوده ابنته أنتيجون إلى المنفى.

إلا أن فضاء الفيلا والحديقة هذا سيتحول، في المشهد الثاني من الفصل الثاني، إلى فضاء خوف واضطراب وقلق وشك:

- "بلقيس زوجة الزعيم تتجول في الحديقة جيئة وذهابا في قلق واضطراب."([1])

إنه الخوف والقلق على مصير الابن مأمون ومصير العائلة، بل ومصير الزعامة ككل. إنه باختصار الخوف والقلق من ضياع كل شيء، بل إن هذا المكان نفسه سيتحول في المشهد الثالث من الفصل الثاني إلى فضاء يشبه إلى حد بعيد تلك الفضاءات التي كان يعدم فيها الثوار وأصحاب المواقف والرأي على مر العصور:

- "الحارسان أمام البوابة الخارجية للفيلا، يدخل الحديقة في صف شبه منتظم عدد من حملة البنادق(...) يتبعهم عدد من الفلاحين والفلاحات والأولاد متطفلين. يتجمعون في فضول وراء أسوار الحديقة يرقبون المشهد. حملة البنادق يتوزعون في جهة واحدة من الحديقة، بعضهم يستريح، وبعضهم ينظف بنادقه، وبعضهم يثرثر مع الآخرين."([2])

ففي هذا الفضاء ستعدم مجد، وسيقتل خطأ مأمون، وستحمل إلينا جثت بلقيس على البنادق، وسيعرف أهل القرية كل ما كان يروج داخل فيلا زعيمهم. ومن هذا الفضاء أيضا سيطلق حملة البنادق النار على الجمهور.

وتدور أحداث مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان في فضاءين مختلفين هما: فضاء واقعي من القرن العشرين، وفضاء أسطوري يحيل على الميثولوجيا الإغريقية. الفضاء الواقعي هو الذي تدور فيه أحداث الحكاية الأولى، حكاية فهيمة وحفيدتها فيفي، وأما الفضاء الأسطوري فهو الذي

---

[1] رياض عصمت: الحداد يليق بأنيغون، ص:71

[2] رياض عصمت: الحداد يليق بأنيغون، ص:128

تستمد منه فيفي الدروس والعبر من خلال الحكاية الثانية التي تدور في عدة أماكن. وهكذا نجد أنفسنا في المشهد الثاني من المشهد الأولى في:

- " قاعة منزل قديم يوحي بالفقر من ناحية وبجو الحواديث الشعبية من ناحية أخرى."([1])

وهذا هو الفضاء الذي كان يعيش فيه الزوجان قبل استضافتهما لبلوتوس إله الثروة، إلا أنه بعد استضافتهما له سيتحول المنزل إلى فضاء آخر في المشهد الثالث:

- "نفس المنزل مع تغير حالة من مظهر الفقر المدقع إلى الغنى الفاحش."([2])

غير أن أحداث هذه الحكاية الثانية لا تجري فقط في هذا المنزل بفضاءيه المختلفين، وإنما نتجاوزه إلى فضاءين آخرين هما:

-الفضاء الأول: يوجد في المشهد الأول من الفصل الثاني، وهو:"بيت حاكم المدينة" دون أي تحديد أخر. إنه بيت أي حاكم في أي مكان وفي أي زمان، حيث يورط الوزير الحاكم في الدسائس ويقنعه بأنه في سبيل الحفاظ على الحكم يمكن اللجوء إلى أية وسيلة، حتى ولو كانت القتل.

-الفضاء الثاني: يوجد في المشهد الثاني من الفصل الثاني، وهو"بيت القاضي، حيث في ركن منه يقف تمثال لامرأة عمياء تمسك ميزانا، القاضي يجلس في صدر القاعدة على مقعد مرتفع. "([3]).

ويمثل تمثال المرأة العمياء التي تمسك ميزانا العدالة. فالعمى هنا فضيلة وليس عاهة، إلا أنه حتى في هذا الفضاء الذي يوحي للوهلة الأولى بالعدل، والحق، والقانون، يمكن للمرأة العمياء (العدالة) أن تبصر كيس نقود:

---

[1] أحمد عثمان: عودة البصير للضيف الأعمى، ص: 25

[2] أحمد عثمان : عودة البصير للضيف الأعمى ، ص : 41

[3] أحمد عثمان: عودة البصير للضيف الأعمى، ص:79

"-الوزير: حقا إنك لقاض حكيم... تتعاون مع الحكومة وهذه مكافئتك. (يناوله كيسا من النقود)" ([1])

ونجد أنفسنا مع محمد الكغاط في مسرحيته "بروميثيوس 91"، في فضاءين: أحدهما أسطوري، وهو الذي يضم مشاهد بروميثيوس في أغلاله وعذابه، والآخر واقعي، وهو الذي يضم مشاهد بغدان المحجور مع وصيّه بوشويكا ووكيل وصيه المبارك. ففي الفضاء الأسطوري:

- "المسرح خال تماما، العمق يوحي بامتداد فارغ: صحراء مقفرة."([2])
وأما الفضاء الواقعي فيتجلى في منطقة المحجور بغدان التي هي:

-"بيت أقرب إلى الزنزانة منه إلى بيوت الإقامة المعروفة. في أعلى الجدار الداخلي نافذة صغيرة مستديرة الشكل، ينبعث منها ضوء خاصة عندما يكون المحجور وحده." ([3])

بل إن هذا الفضاء الضيق أصلا سيتم تضيقه أكثر مع نهاية اللوحة السادسة، حيث يرمز ذلك إلى تضيق الخناق على العراق، والاستعداد للهجوم عليه:

- "ينصرف بوشويكا، يشرع المبارك في إغلاق كل نوافذ الغرفة ويمكن تضييق ديكور بيت المحجور إلى أقصى حدود ممكنة." ([4])

وحسب محمد الكغاط، فإن إمكانية استغلال هذين الفضاءين الدراميين متعددة ورهينة بما يراه المخرج مناسبا، حيث:

- "يمكن استغلال المنطقة الخلفية من الخشبة لتقديم مشاهد بروميثيوس في أغلاله وعذابه والمنطقة الأمامية لمشاهد المحجور وما يحاك له من

4 أحمد عثمان: عودة البصير للضيف الأعمى، ص: 87
[2] محمد الكغاط بروميثيوس 91، ص: 1
[3] محمد الكغاط بروميثيوس 91، ص : 3
[4] محمد الكغاط بروميثيوس 91، ص: 27

تآمر... كما يمكن أن تتعاقب المشاهد أو تتزامن أو تتداخل حسب ما يراه المخرج مناسبا، ويكون الفصل بين المنطقتين بوضع ستار شفاف بينهما." ([1])

ستار شفاف يسمح لنا بان نطل في الوقت نفسه على عالمين: أحدهما أسطوري والآخر واقعي، ويسمح لنا أيضا بأن نكتشف بأن الخيوط الفاصلة بين هذين العالمين هي أوهى من خيوط بيت العنكبوت.

3-الديكور (le décor) :

مما لا شك فيه أن الديكور احتل مكانة هامة في هذا القرن، حيث أصبح عنصرا هاما في العرض المسرحي تماما كالإكسسوارات، والإنارة، وإيقاع اللعب، بخلاف ما كان عليه في القرون الماضية، حيث كان عنصرا سلبيا. والديكور الجيد هو الذي يخدم أولا حركية المسرحية. فقد يتمتع الديكور بعدة مزايا، كأن يكون مريحا للعين، ومتناسقا، وكأن يرسم بدقة الجو العام للمسرحية، لكن كل هذه المزايا تبقى ناقصة إذا كان هذا الديكور يعرقل إيقاع العرض ([2]).

وإذا كان الديكور هو "مجموع العناصر التي هدفها هو تنظيم الفضاء الركحي"([3])، فإن المخرج الفرنسي Gaston Baty (1885-1952) يرى مع ذلك أن وظيفة الديكور ليست هي فقط تحديد مكان اللعب، أو عرض صور جميلة، وإنما هو أيضا ممثل مساعد للممثلين الآخرين، إذ يجعلهم في الوسط الذي يلائمهم، وبذلك يسهل علينا الوصول إلى حياتهم الداخلية. ([4])

وإذا كنا نتحدث عادة في المسرح عن المدارس والاتجاهات والنظريات، فإن المخرج الفرنسي Louis Jouvet (1887-1951) يرى أنه "ليست هناك

---

[1] محمد الكغاط بروميثيوس 91، ص : 3

[2] Pierre – Aimé Touchard : L'amateur de théâtre, p : 201

[3] Gilles Girard – Réal Ouellet – Claude Rigaut : L'univers du théâtre – Littératures Modernes – Presses Universitaires de France – 1ér édition – 1978 ; p : 80

[4] Gaston Baty ; cité par Odette Aslan ; in : L'art de théâtre ; p : 604

نظرية لإنجاز الديكور، ليس هناك نظام أو إرشادات جمالية يمكنها أن تصلح لصناعة أو ابتكار مكان الحدث". ([1])

ويعير الجمهور اهتماما كبيرا للديكور الذي يأخذ مباشرة قيمة جمالية، ويأخذ دلالة على الخصوص، ثم يبدأ الجمهور بعد ذلك بتأويل هذا الديكور وربطه بلغة الشخصيات. وبمجرد ما أن تبدأ الشخصيات بالحديث، يحس الجمهور بالاطمئنان أو بالاستغراب. يحس بالاطمئنان، إذا كان هناك تناغم وتناسق بين الديكور ولغة الشخصيات. ويحس بالدهشة والاستغراب، إذا كان هناك تنافر وتناقض بين ما يسمع وما يرى. ([2])

ويرى Patrice Pavis أن أهم الوظائف الدرامية للديكور هي:

أ- رسم وتصوير العناصر التي يعتقد أنها موجودة في العالم الدرامي، حيث يختار مصمم الديكور بعض الأشياء والأماكن التي يقترحها النص، ويوهمنا بأنه يعرض بطريقة محاكاتية إطار العالم الدرامي. وهذا التصوير هو دائما أسلوب واختيار صائب للعلامات.

ب- بناء وتغيير دائمان للركح الذي يعتبر كآلة للعب، وفي هذه الحالة لا يزعم الديكور أنه يعطينا عرضا محاكاتيا، إذ أنه ليس إلا مجموعة تصاميم، وجسور، وبناءات تعطي للممثلين منصة يحققون عليها تطورهم. وبذلك يبني الممثلون، انطلاقا من فضائهم الركحي، أماكن وأزمنة الحدث.

ح- ذاتية الركح الذي لن يظل مقسما حسب الخطوط والكتل، وإنما سيصبح مقسما حسب الألوان والإنارة، والإحساس بالواقع. هذه الأشياء التي ستعتمد على جو حالم أو خيالي يملأ الركح، وعلى العلاقة مع الجمهور.([3])

---

[1] Louis Jouvet ; cité par Pierre Larthomas ; in : Le langage dramatique, p : 109
[2] Pierre Larthomas : Le langage dramatique ; p ; 108
[3] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre ; p : 108

وهكذا يشكل الديكور عنصرا من عناصر اللغة الدرامية، كما أن علاقته بالنص وطيدة، حيث يمكنه أحيانا أن يتحكم في بعض العناصر اللغوية، كما يمكنه أحيانا أن يتحدد من خلالها. كما أنه يشكل هو نفسه دلالة، إذ أنه يرينا ويظهر لنا مالا تستطيع أحيانا الكلمات أن ترينا إياه، أو أن تظهره لنا. ولعل هذا يفسر لنا لماذا يعطي أحيانا المؤلف الدرامي، أولا، والمخرج المسرحي، ثانيا، أهمية لا حدود لها للديكور، وعلى حساب " النص" الذي يصبح مجرد ذريعة. ([1])

ولا شك أن التقنيات التي أصبح يستفيد منها المسرح قد سهلت عملية تقسيم المسرحية إلى لوحات، أو مشاهد، أو مناظر، كما سهلت عملية تغيير الديكورات حسب هذا التقسيم. إذ أصبح بإمكان المؤلف الدرامي أن يقسم مسرحيته إلى عدة لوحات، وأن يعتمد في هذه اللوحات عدة ديكورات. وهذا ما لم يكن ممكنا عمليا في السابق.

وإذا عدنا إلى مسرحياتنا نبحث في ديكوراتها، وجدنا أن مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم، تدور في مكان واحد، وتعتمد على ديكور واحد يتمثل في بهو في دار بيجماليون، والنافدة الكبيرة المطلة على الغابة، والباب المؤدي إلى الداخل، وكذا الباب المؤدي إلى الخارج. وهو ديكور ثابت لا يتغير بتغير الفصول. وليس معنى ذلك أن كل مسرحية تدور في مكان واحد يكون ديكورها ثابتا لا يتغير. فعدد من المسرحيات تدور في مكان واحد، لكن الديكور فيها يتغير بتغير الشخصيات، ومرور السنين وتطور الأحداث

ولا توجد في مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم إشارة إلى الديكور، إلا إذا استثنينا إشارة بسيطة في بداية الفصل الأول حيث يقول الحكيم:

-"الملك أوديب مستند إلى عمود من أعمدة البهو في قصره."([2])

---

[1] Pierre larthomas : Le langage dramatique, p : 123

[2] توفيق الحكيم: الملك أوديب، ص: 55

حيث يستفاد من هذه الإشارة وجود أعمدة في هذا البهو الذي تدور فيه أحداث هذا الفصل.

وإذا كان وجود الديكور يكتسي قيمة دلالية ويعطي للأحداث التي تدور فيه وللشخصيات التي تتحرك وسطه أبعادا دلالية لا يمكن للكلمات وحدها أن تحققها، فإن غياب الديكور، إذا كان مقصودا، يكتسي هو الآخر قيمة دلالية. وهكذا فوجود الديكور لغة وغيابه لغة. وقد غاب الديكور عن مسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان، حيث يقول هذا الأخير في بدايتها:

-"خشبة مسرح عارية، مكان يشبه الفراغ الأسطوري". ([1])

وكأن اللقاء بين الماضي والحاضر، بين الواقع والأسطورة، لا يمكن أن يتم إلا في مكان ينفلت من قيود الزمان والمكان. مكان يصعب تأثيثه.

وإذا كانت مسرحية" إليكترا الجديدة" لحسن حمادة مقسمة إلى ست عشرة لوحة، فإنه مع ذلك لا تتم الإشارة إلى الديكور إلا في لوحتين هما:

- اللوحة الأولى: " الديكور يصور قسما من قصر الملك" إيجيستوس" حيث يظهر البذخ والميل إلى التبذير، والاهتمام بالتحف والجواهر."([2]).

- اللوحة التاسعة:" الملك والملكة ومجموعة من أعضاء مجلس الأشراف في نهاية حفل صاخب تقارعت فيه الكؤوس، نلاحظ على الركح بقايا الحفل، صحونا وكؤوسا وكل ما يرمز لحفل ملكي مستهتر."([3])

ويحدد لنا وليد إخلاصي منذ بداية مسرحيته "أوديب" خصائص الديكور في مختلف المشاهد:

-"وبقدر ما يحمل الديكور فرح العصر بالألوان والخطوط، فإنه ينوء تحت ثقل تعقيده وإرهابه."([4])

---

[1] علي عقلة عرسان: أمومة، ص: 844

[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 9

[3] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 39

[4] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 6

وإذا كان على المخرج ومصمم الديكور أن يحقق هذه الخاصية لديكور هذه المسرحية، فإنه على المشاهد أن يحقق خاصية أخرى لهذا الديكور نفسه، لكن هذه المرة بمساعدة خياله:

-" لذا فإن العقل الإليكتروني لا يمكن تخيله جهازا فحسب، بل هو السقف والجدران والأرضية والأدوات الصغيرة والكبيرة، وهو الأثاث أيضا، وهو الحاضنة لدور التقدم الإنساني وشقائه أيضا."([1])

ولا شك أن خاصية الديكور هاته هي إحساس يحس أكثر مما هي مناظر تشاهد. ورغم أن وليد إخلاصي يحدد منذ الأول خصائص ديكور مسرحيته، إلا أنه يقدم بين الفينة والأخرى بعض الإرشادات التي من شأنها أن تزيد في تحديد معالم هذا الديكور. وهكذا يقول مثلا في المشهد الثاني من القسم الأول:

-"في منزل الدكتور سفيان وفي غرفة المعيشة. المكتبة تشكل قسما هاما من المشهد، وخرائط وكرة أرضية."([2])

وتدور الأحداث في مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت في مكانين مختلفين هما: "خارج الفيلا وداخلها". وإذا كان رياض عصمت قد حدد ملامح الديكور خارج الفيللا، فإنه لم يشر إلى ما يتعلق به داخلها. إذن فكل ما يمكن استخلاصه من الإشارات المسرحية الخاصة بالديكور في هذه المسرحية هو أننا:

- "نرى واجهة فيلا حجرية بيضاء تمتد أمامها حديقة واسعة تملؤها أشجار قديمة باسقة. هناك بعض المقاعد في الحديقة (...) أما خارج أسوار الفيلا فنرى كوخا من الطين بائسا إلى حد التداعي."([3])

ويستمر جريان الأحداث خارج أسوار الفيلا تارة، وداخلها تارة أخرى، لكن دون إضافات أخرى تتعلق بالديكور.

---

[1] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 6

[2] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 33

[3] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 9

أما مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان، التي تقوم على حكايتين، إحداهما معاصرة والأخرى أسطورية، فإن كل واحدة منهما تدور في ديكور خاص بها. وهكذا تدور الحكاية الأولى في:

- "حجرة صالون من الطراز الحديث. المقاعد مذهبة، وفي صدر الحجرة رف معدني عليه جهاز تلفزيون كبير وفيديو. تتزين جدران الحجرة بصور من الفولكلور وبعضها يمثل المعابد الإغريقية القديمة."([1])

أما الحكاية الثانية فتدور في ديكورين مختلفين: أحدهما يعكس حالة الفقر التي كانت تعيش عليها الأسرة قبل استضافتها لإله الثورة بلوتوس:

-"قاعة منزل قديم يوحي بالفقر من ناحية، وبجو الحوادث الشعبية من ناحية أخرى."([2])

والآخر يعكس حالة الثراء التي أصبحت عليها الأسرة بعد استضافتها لهذا الإله:

-"نفس المنزل مع تغير حاله من منظر الفقر المدقع في المشهد السابق إلى الغنى الفاحش، على أن تظل عناصر ما مشتركة تربط بين المشهدين ولاسيما الجو التاريخي."([3])

وتتميز مسرحية "بروميثيوس 91" لمحمد الكغاط عن المسرحيات السابقة الذكر بتركيب ديكورها أمام الجمهور. وهكذا ففي اللوحة الأولى:

-"المسرح خال تماما، العمق يوحي بامتداد فارغ: صحراء مقفرة(...) يدخل عمال الديكور وهم يحملون قطع الصخرة العظيمة التي سيربط إليها بروميثيوس... يضعونها في مكانها المحدد من عمق الخشبة، فتأخذ شكلا يذكر

---

[1] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 15
[2] أحمد عثمان عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 25
[3] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 41

بالصليب... ثم يحضرون أجزاء الدمية العملاقة التي تمثل بروميثيوس ويركبونها ثم يربطونها بالصخرة."([1])

ونجد في اللوحة نفسها:

- "عمال الديكور يتمون تركيب أجزاء نسر يشبه شكله طائرة B52، حيث تكون في مواجهة بروميثيوس ولكنها أعلى منه."([2]).

أما في اللوحة الثانية، فنكتشف ديكور منطقة المحجور بغدان التي تشكل:

- "بيتا أقرب إلى الزنزانة منه إلى بيوت الإقامة المعروفة... في أعلى الجدار الداخلي نافدة صغيرة مستديرة الشكل (...) إلى اليسار من المنطقة الخلفية مكتب بسيط تناثرت فوقه بعض الكتب يحيط به ثلاثة كراسي خشبية. إلى جانب المكتب ركبت بعض القطع من الحديد كمشروع اختراع(...) خلف المكتب يظهر جزء من سرير نوم، إذ يوحي ضيق البيت بأن المحجور لا يتحرك أو لا يسمح له بالتحرك إلا داخل هذا الفضاء."([3])

وبذلك نجد أنفسنا أمام ديكورين: أحدهما يشكل خلفية الأحداث الأسطورية، والآخر يشكل خلفية الأحداث الواقعية، على أن هناك ربط بين الواقع والأسطورة على مستوى الديكور، حيث يأخذ النسر، الذي سلطه زوس على بروميثيوس ليأكل كبده، شكل المقنبلة الأمريكية العملاقة B25 التي استعملت في حرب الخليج.

وإذا كنا نعاين تركيب أجزاء الديكور في اللوحة الأولى، فإننا في اللوحة الثانية نجد الديكور تاما جاهزا. ويحق لنا أن نتساءل: إلى أي حد تأثر محمد الكغاط بمفهوم التغريب البريشتي في هذه الإرشادات المسرحية المتعلقة بتركيب الديكور أمام الجمهور؟ خصوصا إذا علمنا أن تركيب الديكور وتغييره

---

[1] محمد الكغاط: بروميثيوس 19، ص: 1.
[2] محمد الكغاط: بروميثيوس 19، ص :2
[3] محمد الكغاط: بروميثيوس 19، ص :3

أمام الجمهور من أهم عناصر تكسير الإبهام بالواقع، وبالتالي من أهم مقومات التغريب عند بريشت.

وإذا كان الكغاط قد أشار في بداية اللوحة الثانية إلى أن ديكور بيت المحجور يُظهر هذا البيت ضيقا، فإنه مع توالي الأحداث، وتشديد الخناق على المحجور-أو بعبارة أخرى مع تشديد الحصار على العراق - سيصبح البيت أكثر ضيقا في اللوحة السادسة:

-"ينصرف بوشويكا، يشرع المبارك في إغلاق كل منافذ الغرفة، ويمكن تضييق ديكور بيت المحجور إلى أقصى حدود ممكنة."([1])

4-الأكسسوارات: (les accessoires):

يعرف Patrice Pavis الأكسسوارات بأنها أشياء ركحية (خارج الديكور والملابس)، يستعملها الممثلون خلال المسرحية. وإذا كانت الأكسسوارات كثيرة في المسرح الطبيعي، فإنها بدأت في وقتنا الحالي تفقد قيمتها المميزة لتصبح مجرد آلات للعب أو أشياء مجردة. وتبين الأكسسوارات في مسرح اللامعقول فإن غزو العالم الخارجي لحياة الأشخاص، بل إنها تصبح هي نفسها شخصيات تملأ الركح. ([2])

وتكتسب الأكسسوارات دورها الإيجابي بفضل شكلها، ولونها، ووضعها على الركح ومدى قربها من عناصر ركحية أخرى أو بعدها عنها، وكذا من خلال الدور المنوط بها، والتأويلات المصاحبة لها. فالأكسسوارات تظهر، في الوقت نفسه في العرض المسرحي، كركيزة من ركائز الدلالة، وكمادة " تشكيلية".

[1] محمد الكغاط: بروميثيوس 19، ص: 27

[2] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p : 22.

وتقوم الأكسسوارات، في المسرح، بالوظيفة الثلاثية نفسها التي تقوم بها الأشياء (les objets) في الرواية، التي يحددها Duchet في أنها: معلومات، وعلامة، وقيمة. وهكذا تعطينا الأكسسوارات معلومات عن عالم خارج المتخيل، وتحدد رؤية للعالم، وتأخذ معناها من العمل المسرحي، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا العمل معناه. لذلك لابد من النظر إليها نظرة "سوسيولوجية" و"جمالية."([1])

وقد تقتصر أحيانا وظيفة الأكسسوارات على مساعدتنا في التعرف أو بالأحرى في اكتشاف المكان الذي توجد فيه، كما أنه في بعض الأحيان يمكن اختزال تغيير الديكور في تغيير التوابع فقط.

ويرى Pierre Larthomas أن الأكسسوارات - التي هي في الحقيقة الأجزاء المتحركة من الديكور- لها علاقة ضيقة بالنص. ويجب ألا نعتقد أن دورها يقف فقط عند التزين، أو عند تنظيم الفضاء الركحي وإظهار عمقه، ففي كثير من الأحيان تصبح الأكسسوارات نفسها دلالة، وتقول مالا يقوله النص، بل يمكنها أن تلعب دورا أساسيا إذا ما قام الحوار عليها، أو وفقا لها. لذلك يمكن الحديث عن علاقات ضيقة يمكن أن تجمع وتوحد بين الأكسسوارات والنص، بين الأشياء والكائنات، بين الإنساني واللاإنساني. ([2])

وإذا بحثنا في مسرحياتنا عن الأكسسوارت والدور الذي تقوم به، وجدنا أن أهم الأكسسوارات في مسرحية " بيجماليون" لتوفيق الحكيم هي:

أ- التمثال: فهو قبل أن يتحول إلى إمرأة حية ترزق كان مجرد أكسسوار يبين ما وصل إليه بيجماليون من قلق وحيرة ويأس.

ب- ستار أبيض من حرير: وهو الذي وضع على التمثال. ولأنه أبيض ومن حرير، فإنه يبين القيمة التي كان يعطيها بيجماليون لتمثاله.

---

[1] Gille Girard – Real Ouellet - Claude Riagault : L'univers du théâtre ; p : 71.

[2] Pierre larthomas : Le langage dramatique ; p : 118

وأهم أكسسوار في مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي، هو جهاز الكومبيوتر، حيث يظهر كجهاز معقد بجانبه أشرطة وخزائن عصرية. ولابد من الإشارة إلى أن وليد إخلاصي يسميه "العقل الإليكتروني" أحيانا، و"الكومبيوتر" أحيانا أخرى. وبما أن هذا الأكسسوار يلعب دورا أساسيا في هذه المسرحية، فإنه يأخذ بعدا رمزيا، حيث يتحول من شيء محسوس إلى شيء مجرد، يبين سيطرة التكنولوجيا على حياة الإنسان المعاصر:

-"(...) ولكن المشهد الملح والذي يسيطر على تلك الأمكنة هو سطوة العصر على الحياة الإنسانية، لذا فإن العقل الإليكتروني لا يمكن تخيله جهازا فحسب، بل هو السقف والجدران والأرضية والأدوات الصغيرة والكبيرة وهو الأثاث أيضا." ([1])

هذا بالإضافة إلى بعض الأكسسوارت الأخرى، كألبوم الصور الذي "سيكتشف سفيان من خلاله أن عشيقته سلاف هي في حقيقة الأمر ابنته"، وكذا الكوب الذي يلعب هو الآخر دورا مهما، إذ أن محتواه هو الذي سيقتل يزن.

ويحتل "الصولجان" في مسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة دورا كبيرا، إذ أنه يرمز إلى الديكتاتورية والتحكم في رقاب العباد:

-"الملك (...) أنا بحركة واحدة (يرفع صولجانه فيميل الواقفون) أحرك أوتار القلوب، وبحركة أخرى (يرفع صولجانه فيميل معه الناس) أبدل النفوس غير النفوس، وبحركة ثالثة (يرفع الصولجان إلى اليسار فيميل الناس ثم سيقطون) يسقط الواقفون، وبحركة رابعة (يقف الناس) يستيقظ الراقدون."([2])

هذا بالإضافة إلى بعض الأكسسوارات الأخرى التي توحي بمظاهر الثراء الفاحش:

---

[1] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 6

[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 27

-"الزوجة (أم إليكترا) تتحاور مع زوجها، وهي منشغلة دائما بمجوهراتها وتحف القصر."([1])

ونجد مجموعة من الأكسسوارت في مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت، أبرزها البنادق التي استعملت في مرحلة أولى لإعدام مجد وقتل مأمون خطأ، وفي مرحلة ثانية لحمل جثة بلقيس، زوجة الزعيم، التي انتحرت حزنا على موت ابنها، وفي مرحلة ثالثة "لإطلاق النار" على الجمهور في قاعة العرض:

-"يصطف حملة البنادق في صدر المسرح صفا أفقيا واحدا، ثم يتقدمون بخطوات عسكرية منتظمة نحو المقدمة، يسددون بنادقهم إلى الجمهور في الصالة، ويطلقون النار. دخان."([2])

ثم هناك الهاتف الذي يكلف الزعيم، من خلاله، رجاله ببسط السلطة وقمع كل المظاهرات:

-" الزعيم: حسن أنك أخبرتني (يتجه إلى الهاتف يطلب رقما ويتكلم...) آلو... مظاهرة احتجاج طلابية ستتجمع في البلدة فجر اليوم؟ اتخذ التدبيرات اللازمة لتفريقها بمنتهى الحزم. لا أريد أن أسمع عن أي تهاون. اعتقلوا المشاغبين. وإذا لزم الأمر استخدموا العنف."([3])

هذا بالإضافة إلى الكرسي المتحرك الذي يجلس عليه المربي الأسود. ويمكن أن يرمز هذا المربي، الذي يتحرك بواسطة كرسي ذي عجلات، إلى الضمير المشلول للزعيم والغارق في سواد الأنانية والتسلط، والقمع.

وتظهر الأكسسوارت في مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان قليلة ودون أهمية تذكر. وهكذا نجد:

---

[1]حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 9

[2] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 163

[3]رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 108

- "اعتدال وفي يدها مغزل بدائي تغزل بعصبية وهي تتحدث."([1])

ونجد "البايب" الذي صار يدخنه الشحاذون بعدما أصبحوا أغنياء، وزالت العاهات عن أجسامهم، وأخيرا "كيس النقود" الذي يناوله الوزير للقاضي، والذي يبين أنه يمكن أحيانا شراء ضمائر حتى أولئك الذين يمثلون الحق، والقانون، والعدالة.

وأبرز توابع مسرحية "بروميثيوس 91" لمحمد الكغاط، هي تلك القطع من حديد الموجودة على مكتب المحجور، والتي ركبت في اللوحة الثانية كمشروع اختراع، وبعض هذه القطع هي في الأصل لعب أطفال. وقد صارت قطع الحديد هاته، أو مشروع الاختراع هذا في اللوحة السادسة " أكبر من ذي قبل، بعد أن أضيفت إليها قطع جديدة، فأصبح شكلها يوحي بشكل صاروخ. ([2])

ولعل هذه القطع الحديدية تثبت أنه بإمكان حتى الشعوب المقهورة على أمرها، أو تلك التي تسمى بدول العالم الثالث، أن تخترع هي الأخرى، وتصنع، وتبتكر. ولعل هذا ما جعل الدول المتقدمة تخشاها، وتفرض سيطرتها عليها، وتضيق الخناق عليها.

وإذا كانت التوابع تتأرجح بين القلة والكثرة في المسرحيات التي أشرنا إليها، فإنها منعدمة الوجود في كل مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان.

5-الإضاءة (l’éclairage):

تؤكد Anne Ubersfeld أنه يمكن خلق الفضاء الدرامي انطلاقا من الإضاءة، فالإضاءة يمكنها أن تقوم بالأشياء الآتية:

---

[1] أحمد عثمان عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 37

[2] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 22.

أ – تقوم بالتبئير على نقطة ما، وتحرك هذا التبئير.

ب – تغير في مساحة الفضاء عن طريق إضاءة منطقة معينة فقط، وترك باقي المناطق الأخرى في الظلام

ج – تظهر علاقة الفضاء بالزمان عن طريق تغيير إضاءة الفترة الزمنية.

د – تحذف حدود الفضاء عن طريق عدم إضاءتها، وبذلك تخلق لدينا وهم الفضاء اللامتناهي، وغير المحدود.

و – تصور الجو بطريقة تجريدية، وكذا واقع "الفضاء" خارج الركح. ([1])

وإذا كانت Anne Ubersfeld تربط بين الإضاءة والفضاء الدرامي عموما، فإن Pierre Larthomas يربط بين الإضاءة والديكور على الخصوص، إذ يعتبرها عنصرا متحولا من عناصر الديكور، تعطيه في الغالب جماله ودلالته. ولا تقف وظيفة الإضاءة عند حدود إبراز لعب الممثلين، بل تصبح هي نفسها ممثلة ثابتة أحيانا، ومتحركة أحيانا أخرى. وتحقق دلالة وثراء إما في تناسق وتناغم مع النص، وإما في تعارض معه. ([2])

ولا تكمن أهمية الإضاءة فقط في أنها تشكل عنصرا من عناصر اللغة الدرامية، بل تكمن أيضا في كونها تخدم مجموعة من اللغات الدرامية الأخرى، حيث تبرز بعضها وتخفي بعضها الآخر، وتلون بعضها وتظهر اللون الحقيقي لبعضها الآخر. بل إنها تكون في الغالب في خدمة الممثل، فتعزله عن المجموعة أحيانا، وتجعل الممثلين مجموعة متجانسة أحيانا أخرى. كما يمكنها أن تركز على الحركات الميمية للممثل أو على تعابير وجهه. بل إن الإضاءة هي التي تخلق إيقاع المسرحية، حيث تفصل بين المشاهد، وتكشف عن الحالة النفسية أو الروحية لشخصية ما، وتتدخل في الحدث عن طريق

---

[1] Anne Ubersfeld : L'école du spectateur; pp : 101-102
[2] Pierre Larthomas : Le langage dramatique, p : 119

خلق قطيعة أو إقامة علاقة بين الشخصيات، وتبرز انسياب الزمن. وبذلك فهي تملك قيمة مجازية ورمزية. ([1])

ويذهب P.Trottier إلى أن الإضاءة ليست عنصرا زخرفيا فقط، وإنما " تشارك بشكل كامل في مجهود إنتاج معنى للعرض."([2])

ويؤكد Patrice Pavis أن للإضاءة وظائف درامية وسميولوجية لا حدود لها. فهي تضيء حدثا وتعلق عليه، وتعزل ممثلا أو عنصرا من عناصر الركح، وتخلق جوا، وتعطي للعرض إيقاعا، وتسمح بقراءة الإخراج، وتوضح تطور الحجج والمشاعر، كما أنها تنسق بين باقي النظم الركحية الأخرى، إما عن طريق خلق علاقة بينها أو عن طريق عزل بعضها عن بعض. ([3])

وكما أن وجود الإضاءة له دلالة، فإن غيابها أيضا له دلالة. فغياب الإضاءة يعلن في الغالب عن حدث مهم، أو عن وقوع كارثة.

والإضاءة ليست هدفا في حد ذاتها، "فإضاءة جميلة إذا كانت في غير محلها، تستطيع أن تثير إعجاب المتفرج لكنها في الوقت نفسه تحطم الجو العام للمسرحية."([4])

وتحتل الإضاءة مكانة متميزة في مسرحية " بيجماليون" لتوفيق الحكيم، إذ أنها الشيء الوحيد الذي يتغير في هذه المسرحية التي تدور في مكان واحد، وفي ديكور واحد:

-"على أن هنالك مع ذلك أشياء تتغير في كل فصل: تلك هي أضواء الغابة وظلالها وسكونها."([5])

ففي كل مرة تتغير فيها الإضاءة، يكون ذلك من أجل خلق جو جديد ومن أجل عكس الحالة النفسية للشخصيات. وهكذا ففي الفصل الأول: "ظلام الليل قد

---

[1] Gilles Girard – Réal Ouellet – Claude Rigault – L'univers du théâtre ; p : 76
[2] P.Trottier ; cité par Patrice Pavis, in : Dictionnaire du théâtre ; p : 139
[3] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p : 140
[4] Pierre – Aimé Touchard : L'amateur de théâtre ; p : 210
[5] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 10

تبدده أشعة القمر الطالع في سماء الغابة". فأشعة القمر هاته تخلق جوا شاعريا، خصوصا وقد صاحبها رقص وموسيقى. وفي الفصل الثاني تتغير إضاءة الغابة حيث يشع نور سماوي معلنا عن قدوم الإلهين أبولون وفينوس. أما في الفصل الرابع فإن: "الغابة تزأر في ظلام ليلة حالكة"، وهو ظلام يعكس الحالة النفسية لبيجماليون، ويعكس يأسه وحزنه، ويعلن عن بداية النهاية.

ولاتلعب الإضاءة في مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي دورا مهما إلا في المشهد السادس، الذي يحمل عنوان "القتل"، حيث اكتشف الدكتور سفيان أن عشيقته سلاف ليست في حقيقة الأمر إلا ابنته، وبدأت تراوده فكرة الإنتحار:

-"نفس اليوم، ليلا، وبعد خروجه من بيت سلاف، في منزل الدكتور سفيان، الصالة شبه معتمة. سفيان يدخن بجنون، ويتحرك كالوحش."([1])

وقد سبقت الإشارة إلى أن غياب الإضاءة قد يعلن عن خبر مهم أو عن كارثة. وفي مسرحيتنا هاته يعلن غياب الإضاءة عن حلول كارثة بهذه الأسرة، حيث سيموت الإبن يزن بعد شربه صدفة للكوب الذي أعده والده من أجل الانتحار.

وتلعب الإضاءة في مسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة عدة أدوار. وهكذا ففي اللوحة السادسة:

-"يضاء الركح فنجد الملك أوجيستيس وحوله بعض الحاشية يشربون في جو يغلب عليه الحزن رغم مظاهر الزينة."([2])

---

[1] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 75
[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 25

وفي اللوحة نفسها:

-" تطفأ الأنوار، ثم تضاء بسرعة لنجد نفس الأشخاص في أوضاع جديدة تغير معها جو الاحتفال السابق، وعوض بجو شبيه بجو السحر والسرك."([1])

وبذلك فالإضاءة تنقلنا من جو إلى آخر.

وتعكس الإضاءة الحالة النفسية للشخصية في اللوحة الثامنة:

-"يضاء الركح شيئا فشيئا، فتبدو إليكترا تؤدي رقصة غريبة على نغمات الموسيقى، تسقط على الأرض من شدة الإرهاق، ثم تقف لتجسم حالة هيستيرية تختلط فيها الأحلام الشاعرية بمسحة من الجنون."([2])

وتلعب الإضاءة أيضا أدوارا متعددة في مسرحية "الحداد يليق بانتيغون" لرياض عصمت، فهي توحي في المشهد الأول من الفصل الأول بالفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث:

- "يضاء المشهد تدريجيا وكأن الشمس تشرق."([3])

أو كما في المشهد الثاني من الفصل الثالث:

-"الوصيف يرتب المقاعد في الحديقة، الوقت ساعة متأخرة من الليل، كل شيء ساكن بعد أن انتهى الشجار. نرى نورا في إحدى النوافذ."([4])

كما أنها تركز على جانب من الفضاء الدرامي دون الجوانب الأخرى، لتعزل شخصية عن باقي الشخصيات الأخرى:

-" الإضاءة مركزة على القسم الأمامي من المسرح حيث الموسيقى الأعمى يعزف على آلته لحنه الحزين."([5])

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 26

[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 35

[3] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 9

[4] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 118

[5] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 61

وتوحي لنا الإضاءة بأن المناطق التي ظلت تسبح في الظلام ترمز إلى الظلام الذي يكتنف ضمير الزعيم، وبأن المربي الأسود الذي سيطلع علينا من هذا الظلام هو في حقيقة الأمر آخر صيحة يطلقها هذا الضمير قبل وقوع الكارثة:

-" يفتح باب الفيللا، ويظهر الزعيم، إنه قلق على ابنه الغائب، يتقدم متجولا في اضطراب وحيرة. وفجأة يبزغ من طرف المسرح حيث الظلام مطبق "المربي الأسود" متقدما على كرسيه ذي العجلات بصمت وثقة."([1])

وكما برز المربي الأسود من الظلام، عاد إلى غياهبه حينما رفض الزعيم أن يأخذ بنصائحه:

- "يتراجع بكرسيه حتى يختفي في الظلام فجأة كما دخل."([2])

أما في مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان، فتستعمل الإضاءة على الخصوص للربط بين عالمين، أحدهما واقعي معاصر والآخر أسطوري. وهكذا تسلط الإنارة بين الفينة والأخرى على الشخصيتين المعاصرتين، فيفي وفهيمة، حتى يظل الخيط الرابط بين العالمين قائما:
-"في البداية تظهر الصورة على الشاشة الصغيرة داخل حجرة الصالون المظلمة، ثم تقترب الصورة رويدا رويدا حتى تحتل المشهد، ويؤديه ممثلون على المسرح. وفي أثناء توالي الأحداث تلقى نظرة ضوئية بين الحين والآخر على فيفي وفهيمة ولاسيما في المواقف الحساسة، وهما جالستان على مقعدين متجاورين بأحد الأركان."([3])

ويتم اللجوء عدة مرات إلى الإضاءة في مسرحية "بروميثيوس91" لمحمد الكغاط، إما لخلق جو الحرب:

---

[1] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 119
[2] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 126
[3] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 25

-" يتحرك النسر في اتجاه بروميثيوس... إشارات ضوئية خاطفة... صفارة إنذار...أزيز طائرات حربية... إنفجارات نارية."([1])

أو لعزل شخصية عن باقي الشخصيات:

-"تسلط الإضاءة على بروميثيوس المقيد"([2])

أو للتركيز على المنطقة التي تكون هي بؤرة اللعب، بما أننا أمام منطقتين يفصل بينهما ستار شفاف هما: منطقة بروميثيوس ومنطقة المحجور بغدان:

-"(...) يكون الفصل بين المنطقتين بوضع ستار شفاف بينهما، وتركز الإضاءة على المنطقة التي تعتبر بؤرة اللعب.([3])

ومعنى ذلك أن المنطقة الأخرى سيعمها الظلام في انتظار أن تصبح هي بدورها بؤرة اللعب.

وتوظف الإضاءة أيضا للإحالة على الفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث:

- "نفس منظر اللوحة الأولى، في الصباح الباكر، مع بداية ضوء النهار. بروميثيوس موثق إلى صخرته."([4])

كما أنها تعكس أيضا الحالة النفسية للشخصية:

-" تيتانيس يجلس عند قدمي بروميثيوس بادي الألم من معاناة أخيه. تسلط عليه بقعة ضوئية من حين لآخر لتظهر حيرته وتردده وهو يحاول مخاطبة بروميثيوس.([5])

---

[1] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 2
[2] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1
[3] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 3
[4] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 11
[5] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 17

هذا بالإضافة إلى الإشارة في نهاية كل لوحة إلى "الظلام التدريجي" الذي يعم الركح، ليسمح إما يتغير الديكور، أو بدخول شخصيات وخروج أخرى، أو بمرور أحداث أو فترات زمنية.

وإذا كان توظيف الإضاءة قد اختلف من مسرحية إلى أخرى، فإن هذا التوظيف قد غاب عن كل من مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان.

6 - الأزياء (Les Costumes):

لقد بدأت الأزياء تحتل مكانة مهمة ومتنوعة في الإخراج المعاصر، حيث أصبحت بحق "الجلد الثاني للممثل" كما قال المخرج والممثل الروسي (تايروف) Tairov (1885-1950) في بداية هذا القرن.([1]) فإذا كانت الأزياء قد قنعت بلعب مجرد دور مميز طوال حقب مسرحية عديدة، حيث كانت تسعى إلى أن تتماشى فقط مع المواقف، فإنها بدأت الآن تحتل مكانة طموحة جدا داخل الإخراج، من خلال تشابه أو تضارب الأشكال، والمواد، والتفصيل، والألوان مع الأزياء الأخرى. ومايهم هو تطور الزي خلال العرض، وكذا المعنى الناتج عن تناقض أو تكامل الأشكال والألوان.

ولابد لعين المتفرج أن تشاهد وتحس بكل ما ألقي على الزي المسرحي - كحامل لعلامات - من حدث، ومزاج، ومواقف، وجو. ولعل الصعوبة تكمن - حسب باتريس بافيس - في جعل الأزياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبضع دقائق. بل يجب أن تظل ترسل علامات في الوقت المناسب، وحسب جريان الأحداث، وتطور العلاقات العاملية.([2])

---

[1] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p ; 100

[2] Ibid ; p : 101.

ولاتأخذ الأزياء أهميتها في المسرح إلا من خلال علاقتها بجسد الممثل. فهي "تخدم" هذا الجسد أحيانا، حيث تتلاءم مع حركاته، وتنقلاته، ومواقف الممثل. وهي "تضيق الخناق" عليه أحيانا أخرى، حيث تخضعه لضغط المواد والأشكال. ولعل هذه العلاقة القائمة بين الزي والجسد، هي ما يقصده G.Banu بقوله: "لا يتكلم الزي وحده، ولكن تتكلم أيضا علاقته التاريخية بالجسد."([1])

وهناك من يرى أن الزي المسرحي يضم كل شيء باستثناء القناع والحلاقة، كالملابس والمجوهرات، بل أحيانا حتى بعض الأكسسوارات التي تدخل في بعض الأنساق الثقافية المعينة في إطار الملابس(كالسيف مثلا)، بما أنها ليست مقصودة لذاتها، ولاتقوم بدور معين.([2])

ويقترح (رولان بارث) أن يكون الزي"حجة" له "قيمة سيميائية قوية"، تسمح بفك رموز "الأفكار، والمعلومات، أو المشاعر."([3])

وقد تقوم الأزياء في بعض الأحيان بوظيفة ذهنية أكثر من قيامها بوظيفة جمالية أو عاطفية، كما أنها تركز كثيرا على رمزية الألوان. وإذا كانت قد جرت العادة على أن يحيل الزي على عمر الشخصية، وجنسها، وانتمائها الطبقي والجغرافي، بل أحيانا حتى الديني، فإنه في بعض التجارب المسرحية، كمسرح العبث على الخصوص، يعمل الزي على إسقاط الشخصية في دائرة المجهول، وجعلها تفقد كل خاصية مميزة. فيصعب حينئذ التعرف على ذوق الشخصية أو عمرها، أو مهنتها، أو انتمائها الطبقي.

وإذا عدنا إلى مسرحياتنا نبحث فيها عن الإرشادات المسرحية المتعلقة بالأزياء، وجدنا أن مسرحية " بيجماليون" لتوفيق الحكيم لا تضم إلا إشارتين بسيطتين للأزياء هما:

---

[1] G.Banu, cité par Patrice Pavis, in : Dictionnaire du théâtre, p : 101
[2] Gilles Girard/ Réal Ouellet / Claude Rigault : L'univers du théâtre ; p : 62.
[3] Roland Barthes ; cité in : L'univers du théâtre ; p : 64

أ-" بيجماليون يظهر في رداء نوم وعلى منكبيه غطاء".

ب-"بيجماليون يخلع عنه الرداء الثقيل".

فباستثناء هاتين الإشارتين، لا نجد أية إشارة أخرة إلى أزياء الشخصيات. ولعل المؤلف قد اعتقد أنه ليس من الضروري الإشارة إلى الأزياء مادامت الشخصيات والأحداث إغريقية، فسيكون من السهل على المخرج تحديد نوع الأزياء الملائمة لهذا النوع من الشخصيات والأحداث.

وهناك بعض الإشارات إلى أزياء الشخصيات في مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي، بعضها محدد وواضح، وبعضها الآخر يكتنفه الغموض. فمن بين الإشارات المحددة والواضحة نجد:

-"سلاف تبدو في ملابسها البيضاء كطبيبة، كما أن شعرها المرفوع يعطيها جدية العلماء."([1])

فوليد إخلاصي يخلق في هذه الإشارة انسجاما بين الشخصية وزيها وطريقة تصفيف شعرها.

ومن بين الإرشادات الغامضة نجد:

-"سفيان يجلس على الأرض يرتدي الروب دي شامبر الغريب التصميم."([2])

ولاشك أنه لن يكون من السهل هنا فهم المقصود "بغريب التصميم"، لأن الغرابة شيء نسبي، فما قد يبدو غريبا بالنسبة إلى البعض قد يبدو عاديا بالنسبة إلى البعض الآخر.

ويمكن أن نسجل الملاحظة نفسها على حسن حمادة في مسرحية "إليكترا الجديدة"، حيث يقول:

---

[1] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 7.

[2]وليد إخلاصي: أوديب، ص: 43

-"شيخ يحمل قيتارة ويلبس ثيابا غريبة ذات أشكال تذكرنا بالملابس اليونانية في ألوان معاصرة. وتدل على أنه يحترف السفر."([1])

ولاشك أن من سيخرج هذه المسرحية سيقف حائرا أمام هذا النوع من الإرشادات المسرحية. فالزي هنا يجب أن يكون غريبا، وقد أشرنا إلى أنه ليس من السهل تحديد مفهوم " للغرابة"، كما أنه يجب أن يكون يونانيا، ولاشك أنه إذا كان يونانيا فإنه لن يبدو لنا غريبا لأننا ألفنا الأزياء اليونانية في المسرحيات، والأفلام، والموسوعات التي تتحدث عن التاريخ الإغريقي. كما أن هذا الزي اليوناني يجب أن تكون ألوانه معاصرة. وهذا أيضا نعت فيه شيء من اللبس. فكثير من الألوان القديمة هي في الوقت نفسه معاصرة. ونحن نعلم أن اللونين الطاغيين على أكثر الملابس الإغريقية هما الأبيض والأحمر، وهما لونان قديمان معاصران. هذا بالإضافة إلى أن هذا الشيخ لاينتمي إلى تاريخ معين، فهو يمثابة ضميرنا في كل زمان ومكان، وهو الذي يربط بين الحاضر والماضي، بين الأسطورة والواقع، وهو الذي يدعونا إلى استخلاص الحكم والعبر. لذلك فألوان زيه لاينبغي أن ترتبط بعصرنا دون الارتباط بالماضي، ولا ينبغي أن تحيل على الواقع دون الإحالة على الأسطورة.

ويركز حسن حمادة مرة أخرى على مفهوم الغرابة المتعلق بالأزياء حيث يقول:

-"يخرج من بين المتفرجين رجل يرتدي ثيابا غريبة، يدل مظهره على أنه مسافر جاء من مكان بعيد."([2])

وإذا كان حسن حمادة قد أشار إلى أن أزياء الشيخ والرجل يجب أن تكون غريبة، فإنه قد ترك للمخرج حرية اختيار زي إليكترا، على أساس أن:
-"يدل مظهرها على أنها بنت ملك تعيش في وسط فقير تسوده الخشونة."([3])

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 15
[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 28
[3] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 21

وتساهم الإرشادات المسرحية المتعلقة بالأزياء إلى حد بعيد في جعلنا نكون فكرة عن شخصيات مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت. فمأمون ابن الزعيم، الشاب المثقف، العائد من الخارج هو:

-"شاب أنيق الملابس."([1])

أما مجد التي آمنت بفكر أبيها ومبادئه وهجرت معه البيت الكبير، حيث فضلا العيش في كوخ بعيدا عن الزعيم ومناوراته السياسية، فإن:

- "ملابسها بسيطة قاتمة، أقرب ما تكون لملابس الفتيان."([2])

في حين أن أختها ياسمين التي فضلت حياة النعيم والثراء، وبقيت في البيت الكبير تحت كنف خالها الزعيم، فإنها تظهر:

- "في ثوب مزركش للنوم، وقد وضعت على كتفيها شالا جميلا."([3])

وكلما تحدث رياض عن حراس الزعيم، إلا وأشار إلى أنهم يرتدون لباسا شبه عسكري أو أن ثيابهم عسكرية غير نظامية أو موحدة، كلباس المليشيات. وفي ذلك إشارة إلى أن سلطة الزعيم ليست هي السلطة الوحيدة، وإلى أن حراسه ليسوا هم جيش الشعب، لذلك فلباسهم غير موحد، بل هو لباس شبيه فقط باللباس العسكري.

ورغم أن مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان تقوم على حكايتين، إحداهما معاصرة والأخرى أسطورية إغريقية، فإنه لم يشر إلا إلى الأزياء المتعلقة بالشخصيات الأسطورية. وهكذا نجده يقول حينما يقدم الفضاء الدرامي الذي تدور فيه أحداث هذه الحكاية الأسطورية:

-"منزل قديم يوحي بالفقر من ناحية وبجو الحواديت الشعبية من ناحية أخرى. أما الملابس فتوحي بالعصر الإغريقي."([4])

---

[1] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص :11

[2] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 22

[3] رياض عصمت: الحداد يليق بانتيغون، ص: 23

[4] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 25

وعندما تصبح الأسرة المقيمة في هذا البيت غنية جدا، بعد استضافتها لإله الثروة بلوتوس، فإن كل شيء في هذا البيت سيصبح دالا على الثراء، حتى الملابس:

-"نفس المنزل مع تغير حاله من مظهر الفقر المدقع في المشهد السابق إلى الغنى الفاحش... على أن تظل عناصر مشتركة تربط بين المشهدين، ولاسيما الجو التاريخي الذي يبدو أيضا في الملابس وإن أصبحت فاخرة ومزركشة."([1])

بل إن الملابس ستكشف لنا عن التطور الذي حصل في شخصية وأخلاق الزوجة بعد الثراء الذي عرفته الأسرة:

-"تدخل الزوجة وهي ترتدي ثيابا تكشف عن محاسنها، وقد تزينت بزينة فاخرة وظاهرة."([2])

كما تكشف الأزياء في هذه المسرحية عن التطور الذي طرأ على حياة الشحاذين، وانتقالهم من طبقة الفقراء إلى طبقة الأغنياء الجدد:

-"الزوج: يهم بالإنصراف لولا أن تصادفه جماعة الشحاذين... وقد أصبحوا من الأغنياء الجدد... يلبسون فاخر الثياب".([3])

وإذا كانت مسرحية "بروميثيوس 91" لمحمد الكغاط تقوم هي الأخرى على حكايتين، إحداهما معاصرة والأخرى أسطورية، فإننا نجد الإشارات المتعلقة بالأزياء في كل من الحكايتين، وإن كانت قليلة. ففيما يتعلق بالحكاية الأسطورية، نجد إشارتين هما:

---

[1] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 41

[2] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص:42

[3] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 54

أ-" تدخل جوقة من النساء هن عابدات زوس، لباسهن موحد."([1])

ب-" تدخل حليفوس بلباس الجوقة اليونانية."([2])

وإذا كان محمد الكغاط قد أشار إلى أن النساء يرتدين ثيابا موحدة دون المزيد من الإيضاحات والتحيدات، فإنه أشار إلى أن حليفوس ترتدي لباس الجوقة اليونانية، وفي ذلك إشارة إلى مرجعية معروفة.

أما فيما يتعلق بالحكاية المعاصرة، فإننا لا نجد إلا إشارة واحدة تتعلق بالملابس هي:

-"يدخل المبارك سمسار الوصي بلباس أنيق جدا."([3])

وأناقة المبارك هنا ليست دليلا على وضعه الاجتماعي أو ذوقه، وإنما هي دليل على تلك الأناقة الزائدة عن اللازم، التي يسعى من خلالها صاحبها إلى التملق، والتقرب من أصحاب السلطة، وإلى تلميع صورته.

وتغيب الإرشادات المسرحية المتعلقة بالأزياء عن كل من مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان.

7- الموسيقى: (La musique)

توظف الموسيقى في إخراج عرض مسرحي ما، سواء وضعت خصيصا لهذا العرض، أم استمدت من ألحان ومقطوعات موجودة أصلا. وقد تكون الموسيقى كلاسيكية أو حديثة، معروفة أو غير معروفة، وقد تكون عزفا أو غناء يصاحب العرض كله أو يظهر في بعض أجزائه فقط. وعلى أية حال فوجود الموسيقى أو انعدامه في عرض مسرحي ما له دلالته الخاصة.

---

[1] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1.

[2] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 11.

[3] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 3

وتخلق الموسيقى جوا داخل العرض المسرحي، وتلون موقفا أو حالة نفسية، كما أنها تسعى إلى الربط بين مشاهد ومناظر المسرحية، وكذا الربط بين أجزاء العمل المسرحي، أي الربط بين النص واللعب.

ويحدد باتريس بافيس وظيفة الموسيقى الركحية في:

- تجسيد وخلق جو يلائم الموقف الدرامي، حيث إن الموسيقى تقوي هذا الجو.

- بناء الإخراج: فبما أن النص واللعب عادة ما يكونان مجزءين، فإن الموسيقى تجمع هذه الأجزاء، وتحقق لها التتابع والتكامل المنشودين.([1])

وإذا كانت الموسيقى تساعد في الغالب على خلق الجو العام للمسرحية، فإنها قد تصبح أحيانا هي بدورها شخصية داخل الحدث، وتدخل في تعارض أو تكامل مع باقي الشخصيات.

وعلاقة الموسيقى بالكلام وطيدة، حيث إنها قد تنبثق منه، وقد تطوره، وقد تضخمه. ويمكن للموسيقى أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه. هذا بالإضافة إلى أن الموسيقى توحي بمرور الزمن، أو كما يقول(أدولف أبيا):"تملي ديمومة وتتابع المشاهد، أو يمكن اعتبارها أيضاً من وجهة نظر العرض كأنها هي نفسها الزمن."([2])

ويمكن للموسيقى أخيرا أن تقيم نوعا من العلاقة بين الركح والقاعة، فإما أن تخلق لنا كتلتين متباينتين، وإما أن تقوم بدمج الممثلين والجمهور.

ويمكن تقسيم الموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي إلى نوعين هما:

أ- موسيقى موضوعة داخل الحدث الدرامي المتخيل وتعد جزءا منه، حيث إن إحدى الشخصيات مثلا تغني أو تعزف على آلة.

---

[1] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p : 256

[2] Adolphe Appia, cité in : L'univers du théâtre, p : 79

ب- موسيقى موضوعة خارج الحدث الدرامي المتخيل ولا تعد جزءا منه، حيث توجد مثلا في بداية أو نهاية فصل أو مشهد.([1])

وإذا عدنا إلى مسرحياتنا نبحث فيها عن الإرشادات المسرحية المتعلقة بالموسيقى، وجدنا أن مسرحيّة "بيجماليون" لتوفيق الحكيم توظف النوعين اللذين تحدثنا عتهما معا. وهكذا نجد موسيقى موضوعة داخل الحدث الدرامي وتعد جزءا منه: "أبولون يضرب على قيثارة"([2])، وبذلك فإن شخصية من شخصيات المسرحية تعزف وتغني. ونجد كذلك موسيقى موضوعة خارج الحدث الدرامي المتخيل ولاتعد جزءا منه، حيث تفتح الفصل الأول:

-"موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد."([3])

ثم هناكّ فاصل موسيقيّ يعلن عن خروج أبولون وفينوس ودخول بيجماليون.

وتوظف الموسيقى في مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي لتخلق، على الخصوص جوا، قد يكون جوا حزينا:

-"سلاف: (تعود إلى الموسيقى وكأنها تغطي مشاعرها) سأنتظرك، وأعدك بأني لن أعرف الحرن ولا البكاء، فأنا...أنا قوية (يختنق صوتها بالبكاء)."([4])

وقد يكون حوا مفعما بالنشوة:

-"سفيان: سلاف...سلاف (تدير الموسيقى وتتمايل على الأنغام بنشوة)."([5])

ورغم أننا نجد في مسرحية "إليكترا الجديدة " لحسن حمادة: "شيخا يحمل قيثارة"، إلا أن هذا الشيخ لا يعزف عليها. وحتى في المرة الوحيدة التي يغني فيها، فإنه يغني بدون عزف:

-"الشيخ يغني في تثاقل وألم، ماسكا بيده قيثارة وعكازا."([1])

---

[1] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p : 256

[2] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 16

[3] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 11

[4] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 53

[5] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 66

وبطبيعة الحال لا يمكن لمن يسمك في الوقت نفسه قيثارة وعكازا أن يعزف. لذلك يحق لنا ان نتساءل: لماذا فرض حسن حمادة على الشيخ أن يحمل قيثارة رغم أنه لن يعزف عليها؟

وقد وظف حسن حمادة الموسيقى في مسرحيته، إما من أجل خلق جو معين كجو الاحتفال والمرح:

-"ظلام يخيم على الركح. موسيقى يونانية صاخبة تصور جو الاحتفال، تتصاعد نغماتها شيئا فشيئا ثم تتوقف."([2])

وإما من أجل عكس الحالة النفسية للشخصية:

-"ظلام يخيم على الركح... موسيقى يونانية تجمع بين العنف والهدوء، يضاء الركح شيئا فشيئا، فتبدو إليكترا تؤدي رقصة غريبة على نغمات الموسيقى."([3])

وإما من أجل أن تعوض هذه الموسيقى الكلام:

-"يعاد مشهد القتل بالحركات التعبيرية، يكون القتيل هذه المرة " إيجيستوس" الملك، والقاتلة "إليكترا"، وتعوض الموسيقى كلام الفتيات."([4])

ونلاحظ أن حسن حمادة كثيرا ما يشير إلى أن الموسيقى يجب أن تكون يونانية، كما نلاحظ أن الموسيقى لا تلائم أحيانا الموقف الدرامي. ففي الوقت الذي يقع فيه انشقاق خطير في صفوف المعارضين للملك إيجستوس، نجد حسن حمادة يقول:

-" تنطفئ الأضواء، موسيقى هادئة."([5]) فهل يتطلب فعلا هذا الموقف موسيقى هادئة ؟

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 41

[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 25

[3] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 35

[4] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 56

[5] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 47

وتعتبر الموسيقى في مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت، جزءا من الحدث الدرامي المتخيل، حيث وضعت داخله. وهكذا نجد الموسيقى الأعمى يعزف عدة ألحان طوال المسرحية، لكن دون تحديد الآلة الموسيقية. وتعكس هذه الموسيقى التطور الحاصل في شخصيته، وكذا التحولات التي طرأت على مواقفه. فقد صاحب اللحن الحزين عزفه خلال عدة مراحل:

- "هناك في منتصف المسرح خارج حدود السور، رجل عجوز أعمى يعزف على آلة موسيقية ما لحنا حزينا." ([1])

وتستمر الأحداث و"يعود إلى لحنه الحزين"، وتتوالى المشاهد و"يعزف على آلته بألم"، إلا أن هذا اللحن الحزين سيتحول إلى لحن عنيف غير منتظم، يعكس الحالة النفسية للموسيقى الأعمى، وكذا يأسه وكفره بمبادئ وقيم هذا المجتمع القائم على الانتهازية، وحيث كل شيء يباع ويشترى:

-"في الظلام نسمع صوت آلة الموسيقي الأعمى عنيفة، متعثرة دون لحن منظم. ينار المسرح تدريجيا، فنجده يترنح في منتصفه من السكر، ويحاول العزف."([2])

أما بعد موت ابنته فإنه:

- "يضرب لحنا عنيفا على آلة دون وعي." ([3])

لنجده عند نهاية المسرحية:

- "يعزف نغمة راقصة مرحة ويدور ضاربا بقدميه الأرض بجنون."([4])

إنها نهاية المسرحية، ونهاية حياة مجد، وبداية جنون الموسيقي الأعمى. ولا تقف وظيفة الوسيقى في هذه المسرحية عند رصد الحالة النفسية للشخصية فقط، بل إنها تعوض كلام الشخصية أحيانا:

---

[1] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 11
[2] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 96
[3] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 155
[4] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 159

-"الأعمى يعزف على آلته دون جواب"([1]).

وتصاحب هذا الكلام أحيانا أخرى:

-" الأعمى: (مازال يعزف) هاجرت من وطن إلى سراب. نزحت من غربة إلى اغتراب..."([2])

وتأخذ الموسيقى في مسرحية "بروميثيوس 91" لمحمد الكغاط بعدا وشكلا مغايرين لكل ما رأيناه لحد الآن. فهي لا تعكس حالة شخصية من الشخصيات، ولا تخلق جوا، ولا تلون موقفا. إنها أقرب إلى الأصوات الاصطناعية منها إلى الموسيقى:

-"(...) تنبعث موسيقى توحي بضربات مطارق الحدادين، بينما تأخذ الأصوات الأخرى في الخفوت."([3])

بل إن الكغاط يترك الحرية للمخرج من أجل توظيف الموسيقى أو تعويضها بمؤثر صوتي:

-"تسمع موسيقى أو مؤثر صوتي يشبه مطارق الحدادين، بحيث يشكل هذا المؤثر عامل ربط بين اللوحة الأولى واللوحة الثانية."([4])

وحتى في المرة الوحيدة التي توظف فيها الموسيقى بشكل فعلي، فإنها:

- "موسيقى رتيبة كدقات الساعة".([5])

وبذلك يمكن القول بأن الموسيقى لا تحتل مكانة بارزة في مسرحية "بروميثيوس 91".

---

[1] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 15
[2] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون ص: 16
[3] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1
[4] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 3
[5] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 11

وتغيب الإرشادات المسرحية المتعلقة بالموسيقى عن كل من مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان، وكذا مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان.

8 - الرقص : (La dance):

يري (جوردن جريج) Gordon Graig أن "فن السرح ولد من الإشارة والحركة، والرقص"، بل إن " أب المؤلف الدرامي هو الراقص."([1])

وإذا كان الرقص قليل المعنى على مستوى الدلالة، فإنه مع ذلك يعلب دورا كبيرا على مستوى التواصل، إذ يكاد يكون اللغة العالمية الوحيدة. وقوة الرقص لا تكمن في قدرته التعبيرية، وإنما في جلاله الذي يسمح له بأن يحقق المتعة الخالصة والتسلية للجمهور رغم أنه قد لايقول شيئا، إذ لا يجب أن ننسي أن حتى التراجيديا، الأكثر غرقا في الحزن والألم، هي في جوهرها تسلية.([2])

ويؤكد Serge Lifar أن الرقص حتى وإن كان أكثر الفنون قدرة على التواصل، وأكثرها قدرة على إثارة عواطفنا، إلا أنه مع ذلك يبقى محدودا جدا على مستوى وسائل التعبير، بل "إنه أكثر الفنون بدائية وبلادة."([3]) ولأن الرقص لا يتمتع بالقيمة الذهبية التي تملكها اللغة، ولا بثراء المشاعر الموجودة في الموسيقى، فإنه كما يقول Serge Lifar: "لا يمكننا ولا ينبغي لنا أن نرقص كل شيء."([4])

ويؤكد توفيق الحكيم أنه لا ينبغي أن يكون الرقص مجرد تحريك لأعضاء الجسد، بل ينبغي أن يكون حوارا بين الجسد والفضاء، وهذا بالضبط

---

[1] Gordon Graig, cité par Henri Gouhier, in : L'essence du théâtre, p : 69

[2] Henri Gouhier : L'essence du théâtre ; p 150.

[3] Serge Lifar : Les grands courants de la chorégraphie à travers le XXe siècle – paris – Alcan –1937, tome II, p : 478

[4] Ibid, p 480.

ما اكتشفه في الرقص الغربي، أما الرقص الشرقي فهو، في نظره، مجرد حوار بين عضو وعضو من جسد الراقصة. إن الرقص الغربي في رأيه "يمكنه أن يكون إلى الشعر أقرب، فما مجموعة الراقصات هناك إلا بيت من الشعر.. كل إمرأة فيه كلمة... وكل كلمة ذات معنى خاص من حسنها الذاتي... وإذا الكلمات أو الرقصات يتجمعن في عبارة من حركاتهن المنسقة، لها معنى أشمل وأعم، كمعنى بيت منظوم له روي ونغم."([1])

ولعل هذه الصورة التي رسمها الحكيم في ذهنه للرقص الغربي، هي التي كان يقصدها حينما قال في مسرحيته "بيجماليون":

-"موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد، ترقص على أنغامها في الغابة "جوقة" من راقصات تسع جميلات، كأنهن "عرائس الخيال التسع ".([2])

وإذا كانت هذه الإشارة لا تحدد نوع هذا الرقص وطبيعته، فإن الحكيم قد حاول في إشارات أخرى أن يحدد أكثر نوع الرقص المطلوب. وهكذا يقول في بداية الفصل الثاني:"رقص هادئ وبطيء"، ويقول في بداية الفصل الثالث: " البعض يرقص رقصا سريع الإيقاع مرح النغم."

ويوظف وليد إخلاصي الرقص في مسرحيته "أوديب" في حالتين متباينتين هما:

الحالة الأولى: تعكس لحظات السعادة التي تقضيها سلاف مع عشيقها سفيان:

-"سلاف: أريد أن أرقص معك... أن أرقص لك(تدور حول نفسها) يا إلهي ما أسعد سلاف." ([3])

---

[1] توفيق الحكيم: بين الفكر والفن-مكتب الوطن العربي –بدون طبعة –بدون تاريخ، ص: 40

[2] توفيق الحكيم: بيجماليون، ص: 11

[3] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 49

الحالة الثانية: ترقص سلاف هربا من الحديث عن الموت:

-"سلاف: (مذعورة) الموت ! لن تموت، مثلك لا يموت، ومثلي لا يمكن أن يتصور الموت لك. إنك الحياة يا حبيبي ومنك الحياة، وأنا... أحبك، أحبك، أحبك. وإني (تقف) وإني أتمنى أن أرقص فرحا بك (تدير الموسيقى وتتمايل على الأنغام بنشوة)." ([1])

وترقص إليكترا في مسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة في عدة مشاهد، إلا أن هذا الرقص يختلف في طبيعته ودلالته من لوحة إلى أخرى. وهكذا نجد في اللوحة الثامنة:

-"الظلام يخيم على الركح... موسيقى يونانية تجمع بين العنف والهدوء. يضاء الركح شيئا فشيئا، فتبدو إليكترا تؤدي رقصة لتجسم حالة هيستسرية تختلط فيها الأحلام الشاعرية بمسحة من الجنون."([2])

فهذا الموقف الذي ترقص فيه إليكترا هذا الرقص الغريب، يعكس كل ما تحسه من إحباط ويأس وألم، نتيجة خيبة أملها في أخيها أوريست الذي انتظرت عودته طويلا لينتقم لأبيهما، إلا أنه يرفض أن يلجأ إلى القتل.

وفي نهاية اللوحة نفسها نجد:

- "إليكترا تؤدي رقصة شبيهة برقصات الساحرات."([3])

ويوظف حسن حمادة في اللوحة الرابعة عشر الرقص التعبيري (La chorégraphie) ليصور به بعض المشاهد:

-"هذا المشهد يصور بطريقة الحركات التعبيرية الممزوجة بالرقص البطيء مقتل "كليتمنسترا" أم إليكترا بيدي إبنتها. أثناء أداء الحركات التعبيرية نسمع أصوات مجموعة الفتيات تنشد."([1])

---

[1] وليد إخلاصي: أوديب، ص: 66.
[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 35
[3] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 37

ويصور مشهد قتل إيجيستوس بالطريقة نفسها:

-"يعاد مشهد القتل بالحركات التعبيرية ويكون القتيل هذه المرة "إيجستوس" الملك، والقاتلة " إليكترا". وتعوض الموسيقى كلام الفتيات." ([2])

فالرقص في هذه المسرحية إما أن تصاحبه الموسيقى، أو يصاحبه إنشاد الجوقة، أو يكون دون موسيقى ودون إنشاد.

ولا يُوظف الرقص في مسرحية "بروميثيوس 91" لمحمد الكغاط إلا في لوحتين هما:

اللوحة الثانية حيث نجد المبارك:

-" (يدور في مكانه منتشيا راقصا مغنيا): دوري.....دوري أيتاه الأرض

أنت منا ونحن منك، كلنا ندور

أنت أصلنا فعلمينا الأصول

علمينا سر البقاء." ([3])

فالمبارك يرقص ويدور حول نفسه كأنه الأرض تدور حول نفسها، لكنه يريد أن يتعلم منها سر دورانها حول الشمس، ليتعلم هو كيف يدور حول الوصي بوشويكا، أو بعبارة أخرى، لتتعلم دول العالم الثالث كيف تدور حول أمريكا لتستمد من " نورها"، ويضمن قادة هذه الدول بقاءهم على رأسه دولهم بدعم من أمريكا. وهذا ما سماه المبارك "سر البقاء."

اللوحة السابعة: حيث ترقص فيها " أيو" رقصة الحائر التائه الضائع:

-"أيو (التي لا تستقر في وقفتها وهي اتفض الذبابة عن وجهها، وتبدو حركات أيو وتنقلاتها وحوارها على الخشبة متكاملة متناسقة كأنها تؤدي

---

[1] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 55

[2] حسن حمادة: إليكترا الجديدة، ص: 56

[3] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 4.

رقصة ذات إيقاع خاص. في حين ترسل حوراها وكأنه أغنية حزينة نتنبعث من قلب مفجوع)."([1])

وتغيب الإرشادات المسرحية المتعلقة بالرقص عن كل من مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان، وكذا مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان، في حين يترك رياض عصمت في مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغون" الاختيار للمخرج لتجسيد أو عدم تجسيد مشهد راقص في المشهد الثاني من الفصل الثاني، حيث يقول:

-"موسيقى راقصة: ويمكن تجسيد مشهد راقص لشبحين خلف الستارة."([2])

9 - الأصوات الاصطناعية : (Le bruitage):

يعرف باتريس بافيس الأصوات الاصطناعية "Bruitage" بأنها إعادة صناعة أصوات طبيعية أو غير طبيعية، ويجب أن نميز بينها - وإن كان ذلك ليس بالأمر الهين- وبين الكلام، والموسيقى، والدمدمة، وكذا الأصوات التي قد تنبعث من الركح. وهذه الأصوات الاصطناعية توجد إما داخل الحكاية وإما خارجها. أو بعبارة أخرى إما تنجز على الركح وتعد جزءا من الحكاية، أو تنجز في الكواليس "وتلصق" بالفرجة.

وينجز التقنيون هذه الأصوات الاصطناعية في الكواليس بعد أن يكون قد تم في الغالب تسجيلها قبل العرض، وحسب متطلبات هذا العرض. ويتم في الغالب إيصال هذه الأصوات الاصطناعية إلى الجمهور عبر مكبرات الصوت. ([3]) ويري Patrice Pavis أن أهم الوظائف الدرامية للأصوات الإصطناعية هي أنها مؤثر يوحي بالواقعية، حيث تقلد - من خلال إنجازها في الكواليس- أصواتا كجرس الهاتف، أو جرس الباب، أو آلة تسجيل، كما أنها

---

[1] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 29

[2] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 77

[3] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, pp : 58-59.

تتدخل في جريان الأحداث، وتخلق جوا معينا بتقليدها للأصوات التي تميز عادة هذا الجو. ([1])

وهناك من يضع الأصوات الاصطناعية على قدم المساواة مع الموسيقى، حيث يري فيهما عنصرين أساسيين ومهمين في العرض المسرحي، فوظائفهما مشتركة أحيانا ومتكاملة أحيانا أخرى. ولعل أهم وظائفهما وأكثرها تداولا، قدرتهما على خلق جو واختراع نغم. ويمكن للأصوات الاصطناعية والموسيقى أن تعما المسرحية بأكملها، كما يمكنهما أن لا تمسا إلا موقفا، أو حالة نفسية، أو شخصية. ([2])

وإذا رجعنا إلى مسرحياتنا نبحث فيها عن الإرشادات المسرحية المتعلقة بالأصوات الإصطناعية، وجدنا أن مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت توظف بعضها. وهكذا نسمع في بداية المشهد الأول من الفصل الأول "صوت زقزقة عصافير"، ويتم توظيف هذا الصوت من أجل خلق جو الصباح الباكر في حديقة فيللا الزعيم. وهناك أيضا "صوت رنين الهاتف"، حيث يرفع الزعيم السماعة ليتم إخباره باعتزام الطلبة القيام بمظاهرة احتجاجية، فيعطي أوامره بقمعها. ونسمع أيضا "صوت ارتطام شيء في البيت"، وهذا الشيء الذي ارتطم هو جثة بلقيس، زوجة الزعيم، التي انتحرت حزنا على موت إبنها مأمون. وهناك أخيرا صوت طلقات نارية:

-"يصطف حملة البنادق في صدر المسرح صفا أفقيا واحدا، ثم يتقدمون بخطوات عسكرية منتظمة نحو المقدمة. يسددون بنادقهم إلى الجمهور في الصالة، ويطلقون النار. دخان." ([3])

ولعل في "إطلاق النار" على الجمهور، احتجاج من طرف المؤلف على التواطؤ والصمت العربيين اتجاه ما تعرفه بعض البلدان العربية من حروب أهلية، ومن أنظمة سياسية قهرية.

---

[1] Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre, p : 59.

[2] Gilles Girard / Réal Ouellet / Claude Rigault : L'univers du théâtre, p : 77.

[3] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 163

ولا توظف الأصوات الاصطناعية في مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان إلا في حالتين، كلتاهما تسعى إلى أن تنقل إلينا ما يجري في سرداب البيت، حيث يوجد بلوتوس إله الثروة الذي لم نره طوال المسرحية، وإنما سمعنا فقط الشخصيات الأخرى تتحدث عنه. وهكذا يتم نقل بعض الأحداث التي تجري في السرداب إلينا عن طريق الأصوات الإصطناعية. فهذا الكاهن 2:"يأخذ إعتدال ويدخل... وتسمع أصوات، نزولهما على الدرج إلى السرداب حيث بلوتوس"([1])، وحينما يصلان إلى السرداب، يحاول هذا الكاهن أن يفتح بابه: "تسمع دقات عنيفة وصوت الباب وهو يفتح بالقوة." ([2]) إذن فهذه الأصوات الاصطناعية لا تنجز على الركح، وإنما تنجز في الكواليس وتحاول أن تنقل إلينا ما يجري في السرداب.

وتوظف الأصوات الاصطناعية في مسرحية "بروميثوس 91" لمحمد الكغاط بشكل مكثف ومتنوع. ويمكن تقسيمها على العموم إلى نوعين هما:

1- نوع يحاول أن يخلق جو الحرب، وأن يربط من خلال هذا الجو بين حكاية بروميثوس وحكاية بغدان، أو بين الأسطورة وحرب الخليج. ونجد في هذا الإطار النماذج الآتية:

أ- " صوت بوش يلقي فقرة من خطابه الذي أعقب بداية الغارات على العراق، ثم ينبعث صوت مذيع باللغة العربية."([3])

ب- "يسمع أزيز طائرات حربية... وأصوات انفجارات نارية."([4])

ج- "يتحرك النسر في اتجاه بروميثيوس... إشارات ضوئية خاطفة... صفارة إنذار... أزير طائرات حربية... انفجارت نارية."([5])

د- " تسمع خطوات كأنها خطوات جنود في الاستعراض العسكري."([1])

---

[1] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 102
[2] أحمد عثمان: عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 103
[3] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1
[4] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 2
[5] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 2

2- نوع يحاول أن يخلق جوا أسطوريا يذكرنا بما عرفناه عن زوس الذي يصاحب الرعد والبرق ظهوره، وبروميثيوس الذي كلما زرعت له كبد جديدة إلا وأكلها النسر، وأيو التي كان الذباب، الذي سلطته عليها هيرا، يلاحقها أينما حلت وارتحلت، لكن دون أن ينفصل هذا الجو الأسطوري عن جو حرب الخليج. ونجد في هذا الإطار النماذج الآتية:

أ- " المسرح خال تماما، العمق يوحي بامتداد فارغ: صحراء مقفرة، أصوات رعود هادئة، وانفجارات عظيمة... ومضات برق خاطفة (...) أثناء اشتغال العمال ينطلق صوت زوس (صوت ذو صدى) يلقي القرار الذي صدر بتعذيب بروميثيوس." ([2])

ب- "تسلط الإضاءة على بروميثوس المقيد... تسمع أصوات رعد ينبئ بغضب الإله زوس."([3])

ج- "بروميثوس موثق إلى صخرته وكأنه أعيد خلقه في نفس اللحظة، ويمكن إظهار إعادة الحياة إليه أو إعادته إلى الحياة بطريقة تشخيصية: عمال المسرح يحملون كبدا كبيرة ويزرعونها في صدر الدمية العملاقة. مع اشتغالهم تنطلق مؤثرات صوتية... ضربات القلب تعلو شيئا فشيئا... تتلوها أنفاس متقطعة، وأنات متعبة."([4])

د- "يسمع أزير دباب مزعج يعلو شيئا فشيئا... ثم ينبعث أزير طائرات حربية... إلى أن يمتزج المؤثران الصوتيان معا."([5])

وهكذا فالأصوات الاصطناعية لا توظف في هذه المسرحية من أجل أن تلون موقفا أو تعكس حالة نفسية فقط، وإنما أيضا من أجل أن تربط بين عالمين، أحدهما أسطوري إغريقي، والآخر واقعي معاصر، ولتبين أيضا أن

---

[1] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 10

[2] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1

[3] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1

[4] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 17

[5] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 29

أن ما كان يرمز إليه زوس في الميثولوجيا الإغريقية، من استبداد وجبروت، صارت ترمز إليه أمريكا في تاريخنا المعاصر. ولتبين أخيرا أن الأسطورة واقع، وأن الواقع أسطورة.

وتغيب الإرشادات المسرحية الخاصة بالأصوات الاصطناعية عن كل من مسرحيتي "بيجماليون" لتوفيق الحكيم، و"أمومة" لعلي عقلة عرسان، ومسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي، ومسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة.

بعد دراسة مقومات الفرجة في المسرحيات الثمانية، من خلال إرشاداتها المسرحية، يمكن الخروج بالملاحظات الآتية:

1-تعد كل من مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم ومسرحية "أمومة" لعلي عقلى عرسان من أفقر المسرحيات، التي درسنا، من حيث الإرشادات المسرحية (الديكور، والإنارة، والموسيقى، والأكسسوارات، والأزياء...إلخ)، وكذا من حيث مقومات الفرجة. وفي رأيي أن فقر مسرحية "الملك أوديب"، من حيث مقومات الفرجة، راجع بالأساس إلى أن الحكيم حاول أن يبرهن في هاته المسرحية على صحة ما ذهب اليه في مسرحية "بيجماليون"، حيث زعم أن مسرحه الذهني هو للقراءة وليس للعرض. فجاءت مسرحية "الملك اوديب" محاولة لتأكيد هذا الزعم، واهتماما بالأفكار أكثر منها اهتماما بمقومات الفرجة، وانكبابا على إعطاء تفسير جديد لأسطورة أوديب أكثر منها انكبابا على تحقيق عناصر العرض.

أما فقر مسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان، من حيث مقومات الفرجة، فهو راجع في نظري إلى أنه كتب هذه المسرحية فقط من أجل إعطاء تفسيره الخاص لثلاث أساطير هي: أسطورة أوديب، وأسطورة أنتيجون، وأسطورة إليكترا. فهو لم يسع إلى المواقف، وتطوير الشخصيات، وخلق التلاحم بين الأحداث، وإنما كان يريد أن يقدم تأويلاته الخاصة لهذه الأساطير، وإن كانت بعض هذه التأويلات غير خاصة به، في حقيقة الأمر، وإنما سبقه

إليها كتاب مسرحيون آخرون، كما بينت ذلك في الفصل السابق. لذلك جاءت مسرحيته مجرد حوار يفتقر إلى أغلب مقومات الفرجة التي يمكنها أن تجعله حوارا دراميا لاحوارا عاديا.

2-تتميز مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي عن باقي المسرحيات الأخرى بأنها تقدم لنا منذ البداية أغلب مقومات الفرجة، وأهم الخصائص المتعلقة بالعرض من فضاء درامي، وأسماء الشخصيات، وتحديد أماكن الأحداث، وكذا الديكورات. وبذلك نلج عالم هذه المسرحية وقد كونا فكرة مسبقة عن أغلب مكوناتها، مما يخلق نوعا من الألفة بينها وبيننا كقراء.

3- تتميز الإرشادات المسرحية في مسرحية "الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت بالطول، حيث يتجاوز بعضها الصفحة. ولعل ذلك راجع إلى أن رياض عصمت يحاول أن يعطي فيها كل المعلومات المتعلقة بعناصر الفرجة، فتتحول بذلك هذه الإرشادات إلى مزيج من الحديث عن الديكور، والملابس، والأصوات الاصطناعية، والإنارة، والأكسسوارات، وخصائص الشخصيات في الوقت نفسه.

4-اعتمدت بعض المسرحيات على التجسيد الإيمائي، والطريقة التشخيصية، والحركات التعبيرية. وهكذا لجأ حسن حمادة في مسرحيته "إليكترا الجديدة" إلى الحركات التعبيرية لتصوير مشهد قتل إليكترا لأمها، وكذا مشهد قتل إليكترا لزوج أمها إيجيستوس. ولجأ رياض عصمت إلى التجسيد الإيمائي، خلف ستارة بيضاء، لتصوير بعض المشاهد المستمدة من ماضي "مجد"، أو لتصوير بعض المشاهد الراقصة. وكلما تحدث رياض عصمت عن هذا التجسيد الإيمائي خلف الستارة البيضاء، إلا واستعمل عبارات مثل: "يمكن أن يبدأ المشهد بالتجسيد"، و"يمكن أن يجسد المخرج إيمائيا المشاهد المعبر عنها"، و"يمكن تجسيد مشهد راقص". ومعنى ذلك أنه يترك حرية الاختيار للمخرج، فإما أن يعتمد هذه الطريقة وإما أن يختار طريقة أخرى. ويلجأ الكغاط إلى الطريقة التشخيصية من أجل تصوير مشهد عودة الحياة إلى برميثيوس.

ولا شك أن الحركات التعبيرية، والتجسيد الإيمائي، والطريقة التشخيصية تتطلب كلها ممثلا بارعا قادرا على تعويض الكلام بالحركة، وعلى جعل جسده يدخل في حوار مع الفضاء، ويعبر عن كل الأشياء التي لا يستطيع الكلام وحده أن ينفذ إلى عمقها.

5- لا أحد ينكر القيمة التي احتلها النحت في الفن الإغريقي، ولا ما كانت تجسده التماثيل من قيمة جمالية وذهنية في الحضارة الإغريقيةّ، بل إن هذه التماثيل احتلت مكانة بارزة في الديانات الإغريقية، حيث إنها كانت تجسد الآلهة من خلال إعطائها صورا آدمية، تبين ما كان يحلم به الإنسان من جمال، وكمال، وخلود. وتبين أيضا أن الآلهة كانت قريبة من فكر وحياة وممارسات الإنسان الإغريقي. ولعل هذه القيمة التي كانت للتماثيل في الثقافة والحضارة الإغريقيتين هي التي جعلت ثلاث مسرحيات توظف التماثيل. وهكذا احتل تمثال جالاتيا مكانة بارزة ومحورية في مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم، حيث أبرز ما وصل إليه هذا النحات من فن وإبداع، وأبرز كذلك الفرق بين جمال وكمال الفن وجمال ونقص الإنسان.

ويقوم تمثال" أوديب وأنتيجون" في مسرحية " الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت، بالربط بين عالمين أحدهما أسطوري إغريقي والآخر عربي معاصر، حيث يبين أن السياسة، والديكتاتورية، والانتهازية مفاهيم وجدت ولا تزال في حياة البشرية.

ونجد تمثالين في مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان، أحدهما في بيت القاضي، ويمثل إمرأة عمياء تمسك ميزانا، وهو يرمز إلى العدالة والنزاهة في الأحكام. والآخر مجرد بقايا تمثال ذهبي لإله أعمى يوجد في معبد إغريقي قديم يرمز إلى الإله بلوتوس، الذي كان أعمى قبل أن تستضيفه الأسرة الفقيرة ويجري له إله الطب إسكليبوس عملية جراحية يسترد على إثرها بصره، ويعيد توزيع الثروات بين الناس وفق تقسيم جديد. إذن فالتماثيل محملة في هذه المسرحيات الثلاث بعدة دلالات ورموز.

6-رغم المكانة المهمة التي تحتلها الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية، حيث إنها تلعب دورا بارزا في عدد من الأساطير، إلا أن أحدا من الكتاب المسرحيين، الذين درست مسرحياتهم، لم يجرؤ على الاقتراب منها والتعامل معها بشكل مباشر، باستثناء توفيق الحكيم الذي اقترب من الإلهين أبولون وفينوس في مسرحيته "بيجماليون"، وجعلهما شخصيتين محوريتين، كل واحدة منهما تحيل على دلالات رمزية عميقة. في حين أننا في مسرحية "عودة البصرللضيف الأعمى" لأحمد عثمان نسمع الشخصيات تتحدث عن الإله بلوتوس دون أن نراه، كما أننا نسمع صوت زوس في مسرحية "بروميثيوس 91" لمحمد الكغاط دون أن نراه هو الآخر. ونلاحظ الغياب التام للآلهة عن باقي المسرحيات، رغم أنها تقوم، بشكل أو بآخر، على أساطير إغريقية. فهل معنى ذلك أن الذي جعل هؤلاء الكتاب لا يتعاملون تعاملا مباشرا من الآلهة ولا يوظفونها كشخصيات في مسرحياتهم هو أنهم ينتمون إلى مجتمعات عربية إسلامية، وبالتالي يخافون أن يصدموا جمهور هذه المجتمعات إن هم جسدوا آلهة على خشبة المسرح؟

7-يتميز رياض عصمت ومحمد الكغاط عن باقي الكتاب الآخرين بأنهما يتحدثان مباشرة، في إرشادتهما المسرحية، عن المخرج.

وهكذا يقول رياض عصمت في مسرحية "الحدا يليق بأنتيغون":

-" يمكن أن يجسد المخرج إيمائيا المشاهد المعبر عنها في حوار الأختين."([1])

ويقول محمد الكغاط في مسرحية "بروميثوس 91":

- "كما يمكن أن تتعاقب المشاهد أو تتزامن وتتداخل حسب ما يراه المخرج مناسبا."([2])

ويتميز أحمد عثمان ومحمد الكغاط عن باقي الكتاب الآخرين، بأنهما يتحدثان مباشرة، في إرشاداتهما المسرحية، عن الممثل.

---

[1] رياض عصمت: الحداد يليق بأنتيغون، ص: 40

[2] محمد الكغاط: ب روميثوس91، ص: 3

وهكذا يقول أحمد عثمان في مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى":

- "في البداية تظهر الصورة على الشاشة الصغيرة داخل حجرة الصالون المظلمة، ثم تقترب الصورة رويدا رويدا، حتى تحتل المشهد ويؤديه ممثلون على المسرح."([1])

ويقول محمد الكغاط في مسرحية "بروميتوس 91":

-"الممثل الذي يقوم بدور بروميثوس يمكن أن يختبئ وراء الدمية."([2])

ويتميز محمد الكغاط عن باقي الكتاب الآخرين بأنه الوحيد الذي يتحدث في إرشاداته المسرحية عن عمال الديكور، حيث يقول:

-" يدخل عمال الديكور وهم يحملون قطع الصخرة العظيمة التي سيربط إليها بروميثوس."([3])

وسواء تحدث هؤلاء الكتاب الثلاثة عن المخرجين أو الممثلين أو عمال الديكور، فإن ذلك يثبت إيمانهم بأن مصير مسرحاتهم هو العرض وليس القراءة فقط.

8- يهتم محمد الكغاط في مسرحية "بروميثوس 91" بالتفاصيل التقنية أكثر من الكتاب الآخرين، حيث نجد في إرشاداته المسرحية حديثا عن عمق الخشبة وعن مستوياتها من حيث الارتفاع والانخفاض، وعن مناطقها الأمامية والخلفية، وعن بؤرة اللعب...إلخ. ولعل ذلك راجع إلى أنه كاتب ومخرج مسرحي في الوقت نفسه. ويكمن الفرق بين الكاتب المسرحي والكاتب المخرج، في أن هذا الأخير يكتب النص ويكتب إخراج هذا النص في الوقت نفسه.

إن هذه الملاحظات تثبت في نهاية الأمر، أن المسرحية ذات البناء الأسطوري هي - كأي مسرحية ذات بناء آخر- للعرض وليست للقراءة فقط،

---

[1] أحمد عثمان عودة البصر للضيف الأعمى، ص: 25

[2] محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1

[3]محمد الكغاط: بروميثيوس 91، ص: 1

حتى وإن كانت تقوم على أفكار مجردة وتتعرض لعوالم خارقة، حتى وإن كانت الآلهة من بين شخصياتها، وكانت الحكايات التي تقوم عليها ضاربة في أعماق التاريخ.

وإذا كانت هناك ثلاثة أنماط مسرحية هي: نمط لا يهتم إلا بالجانب الدرامي، ونمط يهتم بالجانب الدرامي وكذا بالجانب الجمالي، وأخيرا نمط لا يهتم إلا بالجانب الجمالي،([1]) فإن مسرحياتنا الثمانية لا يمكن أن تدخل إلا في إطار نمطين من هذه الأنماط الثلاثة. وهكذا تدخل كل من مسرحية "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم ومسرحية "أمومة" لعلي عقلة عرسان في إطار النمط الذي لا يهتم إلا بالجانب الدرامي، لأن كاتبيهما لم يحققا لهما أغلب شروط ومقومات الفرجة. في حين تدخل كل من مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم، و"إليكترا الجديدة" لحسن حمادة و"أوديب" لوليد إخلاصي، و"الحداد يليق بأنتيغون" لرياض عصمت، و"عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان، و"بروميثوس91" لمحمد الكغاط، في إطار النمط الذي يهتم بالجانب الدرامي وكذا بالجانب الجمالي، إذ أن كل هؤلاء الكتاب اهتموا بالجانب الأسطوري والفكري في مسرحياتهم، أي بالجانب الدرامي، كما أنهم اهتموا بتحقيق شروط ومقومات الفرجة لهذه المسرحيات، أي بالجانب الجمالي.

---

[1] Henri Gouhier : L’essence du théâtre, p : 182.

الخاتمة

وبعد، يمكن أن نقول في نهاية الأمر، إن العمل المسرحي هو نظام من الصور التي تخاطب حواسنا المختلفة. فهو يقوم على الكلام، والحركة، والموسيقى، والأصوات، والرقص، والألوان، والأشكال الهندسية، والأزياء أو غياب الأزياء، والديكور أو غياب الديكور، والإنارة أو الظلام التي قد يعم كل شيء.

ويقوم الكلام داخل هذا النظام، بالدور نفسه الذي يقوم به في الحياة. فالكلام في المسرح، كما هو في الحياة، وسيلة تعبير غير كافية، حيث يعجز أحيانا عن التعبير عن كل خفايا الروح، وعن رصد شساعة العالم المرئي، أو سحر العالم غير المرئي. وقد تحقق بعض الصور، التي تكون هذا النظام، الجمال والكمال المنشودين، لكنها لا تحقق لنا - نحن الجمهور- الرضا المنشود إذا لم ترتبط بجمال وكمال عامين يمسان العمل المسرحي برمته، انطلاقا من تحقيق الانسجام داخل كل عنصر من عناصر المسرحية على حده، ثم تحقيق بعد ذلك الانسجام بين كل هذه العناصر.

ولا ينبغي للعمل المسرحي - ولو كان قائما على بناء أسطوري- أن يكون مجرد معرفة ذهنية، أو مجرد مسرح تجريدي، لأنه لن يكون من الضروري في هذه الحالة أن نذهب إلى مشاهدة العرض، وسيكون من الأفضل أن نقرأ هذا العمل الذي لن يكون في الحقيقة مسرحية، وإنما مجرد حوار فلسفي. إذ لا يجب أن ننسى أن الوظيفة الأساسية للمسرح هي تحقيق المتعة، مهما اختلفت اتجاهاته ومدارسه. صحيح أن المتعة تختلف باختلاف الجمهور، وباختلاف البنيات المكونة للمجتمع، ولكن مع ذلك يجب على المسرح أن يربط علاقات وطيدة بالواقع، وأن يُعلم، وأن يتابع بحثه وتجاربه ليتعلم، وكل هذا بطرق تحقق المتعة على مستوى الأفكار والأحاسيس. فالجمهور يأتي إلى المسرح ليستبدل عالما مليئا بالتناقضات بعالم منسجم، وليستبدل عالما لا يعرفه جيدا بعالم الأحلام.

وإذا عدنا إلى النماذج التي درسناها، وجدنا أن استلهام الدراميين العرب للميثولوجيا الإغريقية أكثر من استلهامهم لغيرها من الميثولوجيات، راجع

بالأساس إلى أسباب ذاتية نابعة من واقع المسرح والمجتمع العربيين. فالصورة الإنسانية لآلهة الإغريق وما كانت تتمتع به من جمال وتناسق، والحرية والديمقراطية اللتان كانتا تتمتع بهما بلاد الإغريق، والأبعاد الإنسانية الشاملة للبطل الأسطوري الإغريقي، وثراء مواضيع الميثولوجيا الإغريقية، والقواليب الفنية والأدبية التي صيغت فيها هذه الميثولوجيا، كلها أسباب موضوعية كانت وراء استلهام الدراميين العرب للميثولوجيا الإغريقية. كما أن انبهار المثقف العربي بالثقافة والتراث الإغريقيين، والرغبة في تأصيل المسرح في ثقافتنا العربية، ومحاولة تقليد الغرب في استلهامه للميثولوجيا الإغريقية، بالإضافة إلى الواقع العربي المتخلف والمقهور الذي يدفع الكاتب المسرحي العربي إلى الهروب إلى عوالم الميثولوجيا الإغريقية بعيدا عن أعين الرقابة، كلها أسباب ذاتية كانت وراء تعامل الدراميين العرب مع هذه الميثولوجيا.

وإذا كان الدراميون العرب يختلفون عن الدرامين الغربيين في الأسباب الذاتية التي تدفع كل واحد منهم إلى استلهام الميثولوجيا الإغريقية، نتيجة اختلاف الواقع والمسرح العربيين عن الواقع والمسرح الغربيين، فإنهم يلتقون جميعا في الأسباب الموضوعية، النابعة أصلا من الميثولوجيا الإغريقية، التي كانت وستظل مجالا خصبا لكتاب الدراما في كل زمان ومكان، لأن القيم الرفيعة التي تطرحها قيم خالدة تتجاوز حدود المكان والزمان، ولأن لها لغة متكاملة من الرموز، تعبر عن مشاغل وهموم الإنسان. ومما لاشك فيه أن استلهامها في المسرح، هو إعادة خلق لذلك الجو الشعائري الذي كان يتميز به المسرح القديم، وصار يفتقده المسرح الحديث.

وإذا كان الدراميون العرب يعودون إلى الميثولوجيا الإغريقية نتيجة كل هذه الأسباب التي ذكرنا، فإن هذه العودة وحدها لا تكفي لإقامة علاقة وطيدة بين المسرح والجمهور العربيين وبين هذه الميثولوجيا، إذ لا بد للكاتب الدرامي العربي أن يستفيد من ثراء مواضيع هذه الميثولوجيا من خلال ثقافته ورؤيته الخاصة، وأن يحدث من خلالها استجابات عاطفية في نفوس الجمهور

العربي، وأن يفجر الدلالات والمعاني والرموز الكامنة فيها، بحيث يصبح من السهل على هذا الجمهور ولوج هذا العالم الميثولوجي، ويصبح مجرد استدعاء اسم شخصية من شخصياته مثالا على تلك الدلالات والرموز والمعاني.

ولابد من التأكيد أن المسرحية ذات البناء الأسطوري، هي مكتوبة للعرض كباقي المسرحيات الأخرى وليست للقراءة فقط، رغم أن بعض الكاتب المسرحيين يزعمون أنها للقراءة وليست لعرض، ورغم أن عددا منها لا يعرف طريقة إلى خشبة المسرح، ورغم الفشل الجماهيري الذي تعرفه حتى تلك التي تعرض منها. وهذه نقطة لا بد أن يعيها الكتاب المسرحيون والمخرجون العرب، لأنهم إذا وعوها عرفوا كيف يجعلون الجمهورالعربي يقبل على هذا النوع من المسرحيات، دون أن يحس بأن الميثولوجيا، بصفة عامة والإغريقية بصفة خاصة، غريبة عنه في جذورها وهمومها وقضاياها. ودون أن يحس بأن الوجود المكثف للآلهة في هذه الميثولوجيا يمكنه أن يمس عقيدته أو مقدساته. لذلك فعلى الكتاب المسرحيين العرب أن يكتبوا هذا النوع من المسرحيات بلغة قادرة على حمل هموم ومشاكل الجمهور العربي، الذي تطغى الأمية على نسبة عالية منه. وهذه ليست دعوة إلى الكتابة باللغة العامية، ولكنها دعوة إلى الكتابة بلغة تحافظ للأسطورة على جوها، وتجعل الجمهور العربي يفهمها ويتذوقها، في الوقت نفسه، دون كبير عناء. كما أنه على الدراميين والمخرجين العرب أن يحققوا لهذا النوع من المسرحيات توازنا بين الحلم والواقع، بين الموقف المأساوي واللحظة السعيدة، بين اليأس والأمل، لأن المسرح هو أصلا مرور من الواقع إلى الحلم الجميل، وهو تحقيق للذة والمتعة على مستوى الافكار والأحاسيس.

كما أنه على الدراميين العرب ألا يسعوا، من خلال كتابة هذا النوع من المسرحيات، إلى إرضاء النخبة فقط، وإنما عليهم أن يحاولوا إرضاء مختلف شرائح الجمهور العربي، وأن يسعوا إلى تثقيفه ثقافة مسرحية تجعله يتذوق مختلف المدارس والإتجاهات والبناءات المسرحية ويفهمها. ولا نقصد هنا بإرضاء مختلف شرائح الجمهور العربي النزول فقط بهذا المسرح إلى

الطبقات الشعبية، و إنما النزول به من أجل الارتفاع بهذه الطبقات وبوعيها وبثقافتها.

وفي النهاية لاشك أن موضوعا كهذا سيظل قابلا للبلورة والتطوير، مادامت الأساطير نفسها تسمح بقراءات وتأويلات مختلفة باختلاف العصور، والأحداث، والرؤى.

قائمة المصادر والمراجع:

I- المسرحيات المعتمدة:

1 - إخلاصي (وليد): أوديب- ماساة عصرية- منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا – الطبعة الأولى – 1981.

2- الحكيم (توفيق): بيجماليون – الدار التونسية للنشر – تونس – 1978.

3- الحكيم (توفيق): الملك أوديب – مكتبة الآداب – القاهرة 1977.

4 - حمادة(حسن): إليكترا الجديدة – الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس- 1977.

5 - عثمان(أحمد): عودة البصر للضيف الأعمى – الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1986.

6 - عرسان(علي عقلة): أمومة - ضمن الأعمال الكاملة في جزءين – الجزء الثاني- 1964 – 1988- طلاس للدراسات والترجمة والنشر – الطبعة الأولى – 1989.

7 - عصمت (رياض): الحداد يليق بأنتيغون – مأساة في ثلاثة فصول - دار المسيرة – بيروت- الطبعة الأولى – 1978.

8 - الكغاط (محمد): بروميثيوس 91 أو بغداديات – الملحق الثقافي لجريدة العلم – من السبت 22 يونيه 1991 إلى غاية السبت 26 أكتوبر 1991 – (الأعداد: 826- 828 – 830 – 833 – 836 – 842 – 845 / السنة 20).

II - المراجع العربية:

- إبرهيم (مصطفى عبد الله): أسطورة أوديب في المسرح المعاصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1983.
- ابن الأثير (عز الدين): الكامل في التاريخ – تحقيق أبي الفداء عبد الله القاضي – دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى – 1987.
- أبو الرضا(سعد): الكلمة والبناء الدرامي – رؤية نقدية تحليلة مقارنة – دار الفكر العربي – الطبعة الأولى – 1981.
- التكريتي (جميل نصيف): قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – سلسلة دراسات – عدد 385- دار الحرية للطباعة – بغداد – 1985.
- الحكيم(توفيق): البرج العاجي – مكتبة الآداب- القاهرة – 1974.
- حمادة(إبراهيم): من حصاد الدراما والنقد- دراسات أدبية – الهيأة المصرية العامة للكتاب – 1987.
- عبد العزيز(سعد): الأسطورة والدراما- المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة – 1966.
- عثمان(أحمد): المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم – الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - 1978.
- العشري (جلال): لن يسدل الستار – الهيأة المصرية العامة للكتاب – بدون طبعة – 1989.
- محبك(أحمد زياد): حركة التأليف المسرحي في سورية (1945- 1967) منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق – 1986.

- محمد(نديم معلا): مقالات نقدية في العرض المسرحي – الكتاب الجديد- سلسلة كتب في مختلف مجالات المعرفة والإبداع – دار الفكر الجديد- لبنان- 1990.
- النادي (عادل): مدخل إلى فن كتابة الدراما - مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - الطبعة الأولى - 1987- تونس.

III – المراجع الغربية:

* Artaud (Antonin): Le théâtre et son double - Idées - Gallimard -1964
* Aslan (Odette): L'art du théâtre – Seghers – Paris – 1963.
* Bablet (Denis) et Jacquot (Jean): Le lieu théâtral dans la société moderne – Etudes réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot – Editions C.N.R.S – Paris – 1978.
* Baldry (H.C): Le théâtre tragique des grecs – traduit de l'anglais par Jean – Pierre Darmon – Agora n ° 9 – Maspero – La découverte – Paris – 1975.
* Bergson (Henri): Le rire – Quadrige – Presses Universitaires de France – 400 ème édition – Paris – 1983.
* Bonnefoy (Yves): Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique – Sous la direction de Yves Bonnefoy – Publié avec le concours du Centre National de lettres – Flammarion – 1981.
* Brecht (Bertolt): Petit organon pour le théâtre – traduction de Jean Tailleur – L'arche – Travaux, 4 – 1963.
* Brisson (Luc): Palton, les mots et les mythes – Maspéro – Paris – 1982.
* Delcourt (Marie): Légendes et cultes de héros en gréce – P.U.F. Paris- 1942.

* Delmas (Christian): Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650- 1676) – Droz – Genève – 1985.

* Diel (Paul): Le symbolisme dans la mythologie grecque – Petite Bibliothèque Payot – Paris – 1966.

* Domènach (Jean – Marie): Le retour du tragique – Editions du Seuil – 1ére publication – Paris – 1967.

* Eliade (Mircea): Histoire des croyances et des idées religieuses – Payot – Paris – 1984.

* Elliot (Revel): Mythe et légende dans le théâtre de racine – Lettres Modernes – Minard – Paris – 1969

* Gernet (Louis) et Boulanger (André): Le génie grec dans la religion- L'évolution de l'humanité - Albin Michel –Paris-1970

* Girard (Gilles) / Ouellet (Réal) Rigault (Claude): L'univers du théâtre – Littératures Modernes – Presses Universitaires de France – 1ére édition 1978

* Gouhier (Henri): + L'essense du théâtre – (présence et pensée)- Nouvelle édition – Aubier –Montaigne – Paris-1978

+ Le théâtre et l'existence – Philosophie de l'esprit – Aubier – Edition Montaigne- Paris- 1952

+ L'oeuvre théâtrale – Editions d'Aujourd'hui- Paris – 1978

* Grant (Micheal) / Hazel (John): Dictionnaire de la mythologie – Marabout Service – traduction française de Etienne Leyris – 1975

*Grigorieff (Vladimir): Mythologies du monde entier – Marabout université – Alleur – Belgique- 1987

*Grimal (Pierre):+ Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine- Presses Universitaires de France – 7éme édition – Paris- 1982

+ La mythologie Grecque – Que sais – je ? N° 582 – 11éme édition – P. U.F - Paris 1984

*Guiloineau (Jean) : Le théâtre - Larousse – (idéologies et sociétés) – Collection dirigée par Remy Martel – Paris – 1978.

*Hamilton (Edith) : la Mythologie (ses dieux, ses héros, ses lègendes) – Traduit de l'Anglais par Adeth de Beughem – Marabout Université – Verviers – 1978.
*Hubert (Marie – Claude) : Le théâtre- Cursus- Armand Colin – 2ème tirage- Paris – 1988.
*IONESCO (Eugène) : Notes et contre notes- Collection idées – N° 107 Editions Gallimard – Paris- 1966.
*Jacquot (Jean) : Réalisme et poésie au théâtre- conférences du théâtre des nations (1957-59) – études réunies et présentées par Jean Jacquot – 2ème édition illustrée- Editions C.N.R.S. Paris – 1978.
*Jamati (Georges) :+La conquête de soi – méditations sur l'art – Bibliothèque Flammarion-1961.
+Théâtre et vie intérieure- Editions Flammarion- Paris-1952.
*James(E.O) : Mythes et rites dans le Proche- Orient Ancien- Traduit de L'anglais par René-Jouan –Bibliothèque Historique-Payot-1965.
*Larthomas (Pierre) : Le langage dramatique (sa nature et ses procédés) – P.U.F.- Nouvelle édition- Paris- 1989.
*Lifar (Serge) : Les grands courants de la chorégraphie à travers le XXème siècle- Paris-Alcan-1937.
*Maffre (Jean-Jacques) : La vie dans la Grèce classique- Que sais-je ? –N°231-P.U.F.1ère édition- Paris-1988.
*Metz (Christian) : Le signifiant imaginaire-Union générale d'éditions- Paris-1977.
*Mignon (Paul-Louis) : Le théâtre au 20ème siècle- Folio- Essais- Gallimard-(édition augmenté et actualisée) Paris-1986.
*0mesco (Ion) : Métamorphose de la tragédie- Littératures modernes-Presses Universitaires de France -1ère édition -1978.
*Pavis(Patrice) :+ Dictionnaire du théâtre- Messidor-Editions Sociales- Paris-1987.
+Voix et image de la scène- « pour une sémiologie de la réception »-Presses Universitaires de Lille-Nouvelle édition revue et augmentée-1985.

*Ramin(J) : Mythologie et géographie-Collection d'études mythologiques - Hors-série-Les Belles lettres-Paris-1979.
*Romilly (Jacqueline de) : La tragédie grecque-P.U.F. Quadrige -4ème édition- Paris-1986.
*Robin (Léon) : La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique-Editions Albin Michel –Collection – « L'évolution de l'humanité » - Paris- 1973.
*Ryngaert (Jean-Pierre) : Introduction à l'analyse du théâtre-Bordas-Paris- 1991.
*Schérer (Jacques) : Dramaturgies d'Œdipe- P.U.F. Ecriture- 1ère édition-Paris-1987.
*Simon (Pierre-Henri) : Théâtre et destin – (La signification de la renaissance dramatique en France au 20ème siècle)-Armand Colin-Paris- 1959.
Souriau (Etienne) : Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale-Centre de documentation Universitaire- Paris – 1956.
*Touchard (Pierre- Aimé) : L'amateur de théâtre(ou la régle du Jeu) – Editions du Seuil- Paris-1954.
*Ubersfeld (Anne) : + Lire le théâtre-Editions Sociales-4ème édition-Messidor-Paris-1982.
+L'école du spectateur-Lire le théâtre2- Editions Sociales- Paris- 1991
*Veinstein (André) : Du théâtre libre au théâtre Louis Jouvet (1887-1934) Edition Billandot-Paris-Sans date.
*Vernant (Jean-Pierre) : + Mythe et pensée chez les Grecs- Etudes de psychologie historique – tome 1 et tome 2- PCM/ Petite Collection Maspero- Paris- 1982.
+ Religions, histoires, raisons-Petite Collection Maspéro-Paris-1979.

* Vernant (Jean-Pierre) : et Vidal- Naquet (Pierre) :
+La Grèce ancienne- 1- Du mythe à la raison- Editions du Seuil-Paris-1990.

+ La Grèce ancienne- 2- L'espace et le temps- Editions du Seuil- Paris-1991.
+Mythe et tragédie en Grèce ancienne- Textes à l'appui- Histoire classique- Série dirigée par Pierre Vidal- Naquet- Edition la Découverte- Paris- 1989.
*Villiers (André) : Théâtre et collectivité- Edition Flammarion-Paris- 1953.

IV- المجالات والدوريات العربية:

- عالم الفكر-المجلد السادس عشر-العدد الثالث-أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر- 1985.
- عالم الفكر -المجلد السابع عشر-العدد الرابع-يناير، فبراير/ مارس -1987.
- عالم الفكر -المجلد الحادي والعشرون-العدد الأول-يوليوز/ أغسطس/ سبتمبر -1991.
- القدس العربي -السنة الثالثة-العدد 868 -فبراير -1992.
- المجلة المصرية -السنة 8 -العدد 87 -مارس -1964.

V- المجالات والدوريات الغربية :

*Poétique – N° 8 – 2ème année – Paris – Seuil – 1971.
*Poétique – N° 75 Septembre – Paris – Seuil – 1988.

الفهرس

II-المسرحية ذات البناء الأسطوري المتصل بالواقع

1 -مسرحية "أوديب" لوليد إخلاصي -1977

2 -مسرحية "الحداد يليق بأنتيجون" لرياض عصمت (1978)

III-المسرحية التي يمزج بناؤها بين الأسطورة والواقع

1 -مسرحية "إليكترا الجديدة" لحسن حمادة (1977)

2 -مسرحية "عودة البصر للضيف الأعمى" لأحمد عثمان (1982)

3- مسرحية "بروميثيوس 91 أو بغداديات" لمحمد الكغاط (1991)

الفصل الثالث: مقومات الفرجة في المسرحية ذات البناء الأسطوري

I – المسرحية ذات البناء الأسطوري بين القراءة والعرض

II- عناصر الفرجة في المسرحية ذات البناء الأسطوري من خلال الإرشادات المسرحية :

1 -أسماء الشخصيات: Noms des personnages

2 -الفضاء الدرامي: L’espace dramatique

3 -الديكور: Décor

4 -التوابع المسرحية: Accessoires

5 -الإضاءة: L’éclairage

6 -الأزياء: Costumes